FILM

ILUSTROWANY
9 I 1983
NR 2 (1749)
ROK XXXVIII
CENA 15 ZŁ

INDEKS: 35806
ISSN 0137-463X

MARZENA TRYBAŁA gra w filmie „Widziadło" Marka Nowickiego (str. 12)

Fot. Roman Sumik

Fakty

WARSZAWA. Kina wiejskie stanowią 15 procent ogółu kin w kraju i dają 7 procent ogółu seansów, na które przychodzi 3 procent ogółu widzów; smutną statystykę przytaczamy za „Słowem Powszechnym". **TOKIO.** Odznakę „Zasłużony dla polskiej kultury" otrzymał w ambasadzie PRL reżyser i krytyk filmowy Kyushio Kusakabe. **WARSZAWA.** Tydzień filmów japońskich w naszym kraju ma odbyć się w kwietniu. **KRAKÓW.** Widowiskowy przebój „Imperium kontratakuje", a także filmy Johna Forda, Williama Wylera i Andrzeja Munka pokazano w ramach przeglądu „Przeboje kina dawniej i dziś", zorganizowanego z okazji jubileuszu kin „Wanda" i „Uciecha", które rozpoczęły działalność w 1912 r. **WARSZAWA.** Spotkanie literackie poświęcone pamięci pisarza, aktora i reżysera Wasilija Szukszyna odbyło się w Domu Radzieckiej Nauki i Kultury. **ŁÓDŹ.** 11 osób pochodzenia polskiego z Czechosłowacji, Węgier, Belgii, RFN, Francji, Wielkiej Brytanii, Kanady, USA i Kostaryki studiuje obecnie w PWSFTViT. **WARSZAWA.** Seminarium „Polski ruch robotniczy w filmie fabularnym" zorganizował Centralny Ośrodek Metodyczny DWP; filmy prezentowali Leon Bukowiecki, Ewa i Czesław Petelscy oraz Bohdan Poręba. **BONN.** „Filmem prowokacyjnym" nazwał korespondent PAP pokazany przez TV RFN brytyjski udramatyzowany reportaż „Dwa tygodnie zimą" o wydarzeniach w Polsce, m.in. o tragedii z grudnia ubiegłego roku w kopalni „Wujek", zainscenizowanej z udziałem aktorów i statystów. **GDAŃSK.** Jubileusz ćwierćwiecza obchodził Spółdzielczy AKF „X Muza", któremu patronuje Wojewódzki Związek Spółdzielczości Pracy. Dorobek klubu: 414 filmów, 129 nagród krajowych i 16 międzynarodowych. **WARSZAWA.** 200 zł za bilet na western „Biały kanion" żądały „koniki" pod Iluzjonem Filmoteki Polskiej „Polonia" – informuje tygodnik „Stolica".

Powołanie Narodowej Rady Kultury

Prezes Rady Ministrów, gen. armii Wojciech Jaruzelski powołał do życia – na podstawie ustawy sejmowej z 4 maja 1982 roku – Narodową Radę Kultury, która będzie organem doradczym i opiniodawczym rządu.

W skład Rady weszli przedstawiciele wszystkich środowisk, które tworzą i współtworzą polską kulturę i które są za tę kulturę odpowiedzialne. Są wśród nich reprezentanci środowisk wiejskich i robotniczych, przedstawiciele różnych regionów naszego kraju, związków twórczych, działaczy kultury i wielkiej rzeszy pracowników upowszechniania.

Rada liczy ponad 150 członków, a jej kadencja trwa 3 lata. Pierwsze posiedzenie Rady odbędzie się w połowie stycznia. Siedzibą NRK jest Zamek Królewski w Warszawie. (PAP)

24 strony

Z OPÓŹNIENIEM

Uprzejmie informujemy, że ze względów technicznych dopiero numer 5 „Filmu" z datą 30 stycznia ukaże się w objętości 24 stron.

Serdecznie przepraszamy prenumeratorów, którym obiecywaliśmy zwiększoną objętość już od 1 numeru.

Serdecznie dziękujemy Czytelnikom, którzy nadesłali nam życzenia świąteczne i noworoczne – Zespół „Filmu"

Józef Kłosiński i reż. Paweł Pitera

Podwójny debiut

Sen o Violetcie Villas

Marek Piwowski po dłuższej przerwie pojawił się za kamerą, ale i przed nią. W noweli „Sen o Violetcie Villas" gra ironicznie naszkicowaną postać reżysera filmowego, który odpowiednio „ustawia" mechanika podejmującego pierwsze próby literackie: – *Najpierw niech pan pojedzie do fabryki, poza prawdziwych robotników, a potem zabierze się do pisania.* – *Ale ja jestem robotnikiem* – nieśmiało wtrąca Karolak. – *To dobrze, to niech pan napisze science-fiction o przybyszach z kosmosu.*

W tej scenie występuje również scenarzysta Stanisław Manturzewski, który odtwarza literackiego wygę, opiekującego się robotnikiem raczkującym w pisarskim świecie. Nowela „Sen o Violetcie Villas" jest częścią filmu „Marzenia po polsku", którym debiutują w Zespole „Zodiak" Paweł Pitera i Janusz Petelski.

Dokument

Sceny z Powstania Warszawskiego

Stanisław „Kris" Braun jest – obok Eugeniusza Lokajskiego, Jerzego Tomaszewskiego i Tadeusza Bukowskiego – jednym z najciekawszych kronikarzy Powstania Warszawskiego. Jego bezcenne fotografie oddają klimat walk, ale i codziennego życia powstańców i ludności cywilnej w Śródmieściu i na Powiślu. Po kilkudziesięciu latach odnalezione, powróciły niedawno do kraju – wystawa niewielkiej części kolekcji w Muzeum Historycznym Warszawy była wydarzeniem na jesieni 1981 roku. Wykorzystując liczącą ponad 1000 zdjęć kolekcję Tadeusz Makarczyński przygotowuje w WFD film dokumentalny „Sceny z Powstania Warszawskiego". Muzykę komponuje Andrzej Markowski, autor wielu melodii z czasów powstania, a także „bohater" niektórych zdjęć Stanisława „Krisa" Brauna.

W Zespole „Rondo"

Dolina szczęścia

W Zespole „Rondo", a nie „Zodiak" – jak mylnie podaliśmy – debiutuje Krzysztof Nowak filmem kinowym „Dolina szczęścia", do którego zdjęcia trwają w Karkonoszach. Główne role grają Iwona Bielska, Emilia Krakowska, Michał Juszczakiewicz, Zbigniew Buczkowski, Gustaw Lutkiewicz i Michał Leśniak. Autorem zdjęć jest Janusz Kaliciński, produkcją kieruje Jerzy Bugajski.

Czas kabaretów

Lata dwudzieste, lata trzydzieste

Janusz Rzeszewski po filmach „Hallo Szpicbródka" i „Miłość ci wszystko wybaczy" nie zamierza opuszczać świata przedwojennych kabaretów i teatrzyków. Przygotowuje teraz, na podstawie scenariusza Ryszarda Marka Grońskiego i Michała Komara, komedię muzyczną „Lata dwudzieste, lata trzydzieste". Pretekstem do przypomnienia starych przebojów w nowej interpretacji i aranżacji są zakulisowe intrygi, w których biorą udział młodziutka piosenkarka, marząca o karierze gwiazdy kabaretowej, dyrektor teatrzyku, który w przewrotny sposób chce doprowadzić do bankructwa wspólników oraz hoże dziewczę, pragnące zostać kurką domową. Zdjęcia rozpoczną się w lutym. Operatorem jest Witold Adamek. Muzykę komponuje Włodzimierz Korcz, a produkcją kieruje z ramienia Zespołu „Perspektywa" Ryszard Straszewski.

„Pejzaż niespełniony" Franciszka Dzidy

W Katowicach

Górnicze Oskary

Siedem „Oskarów Górniczych" wykonanych w węglu, rozdano w czasie II Konfrontacji Filmu Amatorskiego, 11 grudnia w Katowicach. Nagrodę za reżyserię otrzymał film „Życzliwy" Bogdana Osińskiego z olsztyńskiego AKF „Grunwald", za pomysł „Spojrzenie dziecka" Mirosława Żabierka z Towarzystwa Filmowego im. Munka w Sosnowcu, za film animowany – „Dziura" Janusza Bugajskiego z „Chorzowskiej ósemki", za montaż „Hades" Jerzego Chmielewskiego z „Iksa" w Mikołowie.

Nagrodzono także Franciszka Dzidę z „Klapsa" w Chybiu za zdjęcia do filmów „Pejzaż niespełniony" i „Krawędź słońca". Za wartości społeczne nagrodzono dwa filmy animowane Antoniego Kreisa z „Chorzowskiej ósemki": „Kto pierwszy?" i „Piosenka dla robotnika rannej zmiany". W konkursie zorganizowanym przez Wojewódzki Ośrodek Kultury, oddział „Poltelu" i OPRF uczestniczyły 22 filmy.

CIEKAWY TURNIEJ W BAMBERGU

Spotkanie z HENRYKIEM URBAŃCZYKIEM

W czasie X Dni Filmu Nieprofesjonalnego w Bambergu (RFN) duży sukces odnieśli Jan Jeruzal i Henryk Urbańczyk z Bielska-Białej, którzy za zrealizowane wspólnie filmy „Obcy" i „Epitafium" zdobyli złoty i srebrny medal. O nie znanym u nas turnieju filmów nieprofesjonalnych rozmawiamy z Henrykiem Urbańczykiem z AKF „Bielsko" Międzyzakładowego Domu Kultury Włókniarzy.

● **Podobno impreza w Bambergu jest przede wszystkim przeglądem twórczości filmowców z RFN...**

– Ale od kilku lat ma charakter międzynarodowy. W roku ubiegłym w przeglądzie uczestniczyło 89 filmów z 16 krajów, w tym po dwa z ZSRR, CSRS, Bułgarii, Węgier i Polski, a także filmy nagrodzone na Międzynarodowym Konkursie Filmu Nieprofesjonalnego (UNICA) w Akwizgranie. Zrozumiałe, iż najwięcej było filmów z RFN. Filmy ocenia tu nie tylko jury, ale również publiczność, która stukaniem w pulpity domaga się – jak to dawniej praktykowano na naszych przeglądach – przerwania projekcji nieciekawego filmu. Nie stosowano tego jednak wobec filmów zagranicznych.

Bamberg jest siedemdziesięciotysięcznym miastem bawarskim o ponad tysiącletniej tradycji, o wspaniałej starej architekturze. W katedrze jest ołtarz wyrzeźbiony przez Wita Stwosza. Podczas przeglądu, sala na kilkaset miejsc w Schiller Theater była wypełniona po brzegi, a na parkingach widziałem samochody i autokary ze wszystkich landów i z kilku krajów sąsiednich.

● **Jaki był poziom prezentowanych filmów?**

– Od strony technicznej bardzo wysoki, niewiele ustępujący produkcji profesjonalnej. Na przykład Konrad Laufer pokazał ciekawy 60-minutowy film fabularny o rolniczej komunie, założonej przez studentów i intelektualistów. Świetny był norweski film „Ikar", którego bohaterem jest wrażliwy chłopiec przykuty do inwalidzkiego wózka. Bardzo dobry zestaw przedstawili Jugosłowianie. Żywo odbierano filmy o wymowie antyfaszystowskiej; pokazano ich 6 i chyba wszystkie zostały nagrodzone. Bohaterka jednego z nich, stara, samotna kobieta, przeglądając zdjęcia, wspomina syna, który zginął na froncie wschodnim. Kiedy organizatorzy dowiedzieli się, że zrealizowałem film o wizycie byłego więźnia w obozie oświęcimskim, natychmiast otrzymałem zaproszenie na następny rok. Proszono mnie tylko o pozwolenie, aby film „Nie masz prawa do piękna" pokazać pod jednoznacznym tytułem „Auschwitz". Zauważyłem bardzo silne nastroje antyamerykańskie, nie pozostawiono suchej nitki na prezydencie Reaganie. Odczułem, iż wielu ludzi bardzo niepokoi się możliwością wybuchu wojny.

● **A jak przyjmowano polskie filmy?**

– Niemcy z RFN mają wyraźny kompleks polski, kompleks przeszłości, również kompleks polskiej kultury. Interesują się naszym filmem, także nieprofesjonalnym, zwłaszcza, że zarówno na przeglądach bambarskich, jak i na innych konkursach regularnie zdobywaliśmy nagrody. Rok temu Engelbert Krall zdobył w Bambergu medal za film „Guzik", teraz my, konto mamy więc wysokie. Warto zdobyć się na wysiłek, aby go nie stracić.

Rozmawiał
BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

● **Rock i kino:** GNIEW W KONSERWIE

● **Przed premierą:** zdjęcia z „DANTONA" Wajdy

● **Kosmita i ja, czyli** SPIELBERG i „E.T."

● **Indyjska saga:** UPAŁ I KURZ Jamesa Ivory'ego

● **Samowar z „Doktora Żiwago", łoże z „Miasta kobiet":** BAZAR W CINECITTA

● **Portret na życzenie:** MARTIN SHEEN

„Pies andaluzyjski" Luisa Buñuela

Surrealizm był przede wszystkim wezwaniem, które dotarło do rozsianych po świecie – w USA, Niemczech, Hiszpanii – artystów, już przedtem uprawiających rodzaj wypowiedzi instynktownej i irracjonalnej, zanim jeszcze poznali się nawzajem. Mogą świadczyć o tym choćby wiersze, które publikowałem w Hiszpanii, zanim w ogóle usłyszałem o surrealizmie. Na to wezwanie pospieszyliśmy do Paryża. Pisząc scenariusz „Psa andaluzyjskiego" Dali i ja uprawialiśmy w istocie to, co surrealiści nazywali pismem automatycznym. Byliśmy surrealistami bez etykietki.

LUIS BUÑUEL

Grudzień w Białymstoku

OSKAR SOBAŃSKI

Surrealizm i film

Pięć dni trwał w Białymstoku wspaniały maraton sztuki filmowej: doroczne seminarium Polskiej Federacji DKF pod hasłem „Surrealizm i film". Trudno nie przytoczyć powszechnej opinii uczestników, że była to impreza iście surrealistyczna, w tym sensie tego słowa, jaki nadaje mu się w języku potocznym. Czas: dwunasty miesiąc stanu wojennego. Miejsce: kraj odcięty już od dość dawna od bieżącego kontaktu z filmem światowym. Temat: fenomen artystyczny sprzed półwiecza.

A jednak była to jedna z bardziej pasjonujących imprez filmowych, w jakich uczestniczyłem ostatnimi laty. Złożyły się na to na równi: wartość pokazanych filmów, poziom prelekcji i głosów w dyskusji, atmosfera panująca na sali kina „Forum", wypełnionego ponad pojemność młodymi i bardzo młodymi kinomanami, klubowiczami z całej Polski. Odnalazłem w Białymstoku coś, co chciałbym kiedyś odnaleźć w Krakowie podczas krajowego i międzynarodowego festiwalu filmów krótkometrażowych: autentyczne zainteresowanie widowni tym, co się rozgrywa na ekranie i w sali.

Seminarium „Surrealizm i film" było już dwudziestym siódmym organizowanym przez Federację. Bezpośrednim organizatorem był białostocki studencki DKF „099", wspierany siłami innych miejscowych klubów. Nie wszystko funkcjonowało jak w szwajcarskim zegarku, ale nawet niedoskonałości organizacyjne działały, paradoksalnie, na korzyść imprezy. Permanentne poślizgi czasowe doprowadziły do prawdziwych maratonów: bywały dni, w których w kinie „Forum" coś się działo bez przerwy od 9 rano do 3 nad ranem! I właśnie o to chodzi! Na filmowych imprezach nie może być ani momentu, w którym uczestnik nie wie, co ze sobą zrobić. Wolno wypruć z niego ostatnie gramy wytrzymałości i możliwości percepcji, ale nie wolno znudzić pusto przemijającym czasem. Pan Adam Radziszewski, skromny, dyskretny prezes SDKF „099", rozumiał dobrze tę konieczność. Dziękuję mu za to w imieniu własnym i tych, którzy wynieśli podobne wrażenia.

Seminarium składało się z trzech bloków. Pierwszym był – bardzo kompletny i umiejętnie zestawiony – kanon filmów surrealistycznych lub za surrealistyczne teraz czy ongiś uznawanych. A więc dwa pierwsze filmy Luisa Buñuela „Pies andaluzyjski" i „Złoty wiek"; dalej „Antrakt" i „Paryż śpi" René Claira, „Muszla i pastor" Germaine Dulac, „Rozgwiazda" Man Raya, „Krew poety" Jeana Cocteau, „Sieć popołudnia" Maji Deren. Uzasadnienie tego wyboru (zbyt szerokiego w doktrynalnym ujęciu surrealizmu dokonanym przez samych surrealistów, którzy wyparli się kategorycznie filmów Cocteau i Germaine Dulac)

ciąg dalszy na str. 4

Byliśmy wszyscy zafascynowani ideą rewolucji. Bynajmniej nie uważając się za terrorystów czy zbrojnych aktywistów, surrealiści walczyli przeciw społeczeństwu, którego nie cierpieli, bronią skandalu. Przeciw społecznym nierównościom, przeciw eksploatacji człowieka przez człowieka, przeciw ogłupiającemu wpływowi religii, tępemu militaryzmowi – skandal wydawał im się długo doskonałym środkiem, zdolnym obnażyć i ośmieszyć haniebne sekrety systemu. Wkrótce wielu surrealistów odwróciło się od tej formy działania, by przejść do właściwej polityki, głównie do jedynego ruchu, który wydawał nam się godny imienia „rewolucyjny" – do ruchu komunistycznego. Wywoływało to dyskusje, scysje, nie kończące się spory. Prawdziwym celem surrealizmu nie było tworzenie nowego ruchu literackiego lub plastycznego czy nawet filozoficznego, ale rozsadzenie społeczeństwa, zmiana warunków życia.

LUIS BUÑUEL

ciąg dalszy ze str. 3

znalazło się w dwu wstępnych referatach: Ireneusza Dembowskiego („Kanon filmów surrealistycznych") i Aleksandra Ledóchowskiego („Tendencje surrealistyczne w kinie światowym"). Sądzę, że dla większości uczestników – było wśród nich wielu studentów i absolwentów humanistyki, ale też wielu techników o różnym poziomie wykształcenia – rewelacyjnie zabrzmiały tezy referatów. Z pewnością staną się one cenną pomocą teoretyczną dla przyszłych klubowych prac. Referaty te oswoiły słuchaczy z podstawowymi pojęciami, takimi jak „automatyzm myśli" czy „nadrzeczywistość" i z zasadniczymi celami surrealistów burzących zastany świat kanonów sztuki w dążeniu ku absolutnej wolności. Przypominano chronologię wydarzeń, od prekursorów-dadaistów, przez kolejne manifesty surrealistów publikowane od 1924 r., aż po pierwszy film urzeczywistniający w pełni idee surrealizmu – „Psa andaluzyjskiego" (1929).

Referat Aleksandra Ledóchowskiego doprowadził rozważania nad surrealizmem w filmie do czasów współczesnych, posługując się celnym porównaniem surrealizmu do magicznego zwierciadła z baśni Andersena, które – rozbite – rozprysło się na tysiące okruchów. Owe okruchy wpadły w tysiące oczu artystów współczesnych, posługujących się obecnie pewnymi chwytami wypracowanymi przez surrealistów, myślących w podobny do nich sposób, ale tworzących filmy nie będące w istocie dziełami surrealistycznymi. Wniosek generalny: surrealizm przegrał w zetknięciu z filmem – nie można pogodzić spontaniczności, będącej jego zasadą, z przemysłowym systemem produkcji.

Ilustrowały ten temat „filmy towarzyszące", czasem od surrealizmu dalekie. Zarówno te, które poprzedziły powstanie surrealizmu (m.in. „Podróż na księżyc" Méliėsa, „Fantomas" Feuillade'a, „Nosferatu" Murnaua, „Policja" i „Kowal" Bustera Keatona), jak współczesne mu – na przykład „Dziwolągi" Browninga, „Puszka Pandory" Pabsta, „Pała ze sprawowania" Vigo, „Noc w operze" Braci Marx – czy w końcu filmy, które można traktować jako współczesne: „Kocham cię, kocham cię" Resnaisa, „Mleczna droga", „Anioł zagłady" Buñuela, „Diabeł" Żuławskiego, „Monsieur Klein" Loseya, „Celina i Julia płyną łódką" Rivette'a, „Kuzynka Angelika" Saury czy wreszcie „Wojna światów" Szulkina.

Podbudowani kolejną porcją wiedzy o surrealizmie, zawartą w referacie znawcy literatury i kultury francuskiej XX wieku, prof. Macieja Żurowskiego z UW („Problemy historyczne surrealizmu francuskiego"), uczestnicy seminarium przystąpili do dyskusji z udziałem francuskiego teoretyka Ado Kyrou, autora fundamentalnej pracy o surrealizmie w kinie i bezpośredniego uczestnika tego ruchu w jego schyłkowym okresie. Obecność kogoś, kto osobiście znał Bretona, Buñuela, Aragona i wszystkich wielkich tej epoki, pozwoliła sprecyzować wiele pojęć (wywiad z Ado Kyrou opublikujemy w jednym z najbliższych numerów).

Stopniowo zainteresowanie widzów skupiło się na twórczości największego z surrealistów – Luisa Buñuela. Rozprowadzony na sali – idealnie trafiona w czasie publikacja! – numer 279 „Filmu na świecie" w całości poświęcony surrealizmowi przyniósł wśród wielu innych źródłowych tekstów także słynny „Manifest Złotego Wieku" ogłoszony przez grupę surrealistów w listopadzie 1930 r. po premierze filmu Buñuela. Jest to jeden z kluczowych tekstów umożliwiających poznanie zarówno samej idei surrealizmu, jak i stosunku surrealistów do filmu i kina. Niektóre aspekty twórczości wielkiego Hiszpana analizował Andrzej Werner w prelekcji pod tytułem „Buñuel: o surrealizmie inaczej". Wiele uwagi poświęcił Buñuelowi znający go dobrze Ado Kyrou, a także – nie znający go osobiście, lecz w pewnym stopniu uważający go za mistrza – Andrzej Wajda. Projekcja nie znanego w Polsce filmu „Mleczna droga" kazała raz jeszcze zastanowić się nad iście surrealistycznymi kryteriami, jakimi kierują się ludzie zajmujący się importem filmów. Racjonalnego wyjaśnienia dla tego faktu nie znaleziono.

To, w czym dziś tu uczestniczę, to wspaniałe i pasjonujące seminarium jest w istocie zaprzeczeniem wszystkiego, co głosili surrealiści. Traktuje się tu surrealizm poważnie, „naukowo", stosując formy i środki poznawcze całkowicie obce surrealistom. Oni wszyscy nigdy nie używali słów „sztuka", „literatura" inaczej niż w cudzysłowie, z pogardą. Gdyby im ktokolwiek powiedział, że w pół wieku później ich działalność będzie przedmiotem takiego zainteresowania, nie uwierzyliby. I nie wiem, czy nazwać to wielkim zwycięstwem, czy wielką klęską. Chyba i klęską, i zwycięstwem jednocześnie.

ADO KYROU
podczas seminarium

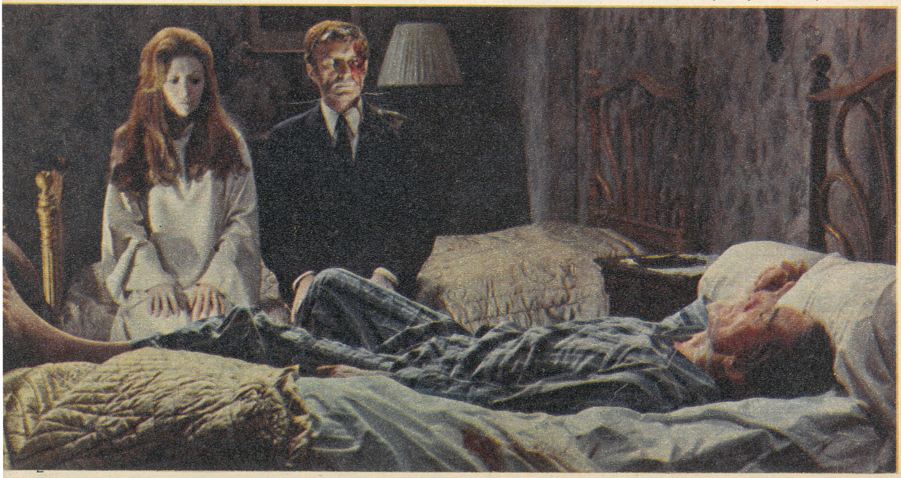
* * *

Opowiedziałem państwu w miarę wyczerpująco o tym, co można było w ciągu pięciu grudniowych dni zobaczyć i usłyszeć w Białymstoku. Były to dla mnie dni ciekawsze i z większym pożytkiem spędzone niż wiele innych, strawionych na bardzo oficjalnych i wielkim kosztem organizowanych festiwalach w kraju i za granicą. Co z tego wynika?

Przede wszystkim to, co uparcie powtarzam od dłuższego już czasu: więcej uznania, więcej poparcia, więcej środków dla dyskusyjnych klubów filmowych!

Każdy grosz zainwestowany dziś w działalność tych klubów, każda minuta bezcennego czasu naszych Ministrów, Dyrektorów, Prezesów czy Przewodniczących poświęcona na zapoznanie się z ich bezmiernymi iście trudnościami, każdy najdrobniejszy gest z ich strony opłacają się tysiąckrotnie naszej kulturze, a także naszej kinematografii. Tylko tam bowiem – dziś – pracuje się dla przyszłości. Kina działają, by przetrwać. Przemysł filmowy myśli tylko o przetrwaniu. Każdy działa w myśl zasady: byle do jutra! A w DKF-ach, takich jak „099" czy

„Dyskretny urok burżuazji" Luisa Buñuela



„Gag", gdzieś w Białymstoku, ćwierćmilionowym mieście, w którym poważnie i bezstydnie myśli się o zamknięciu dwu spośród pięciu istniejących kin (w tym jedynego kina studyjnego na obszar województw białostockiego, suwalskiego i łomżyńskiego) oczy działaczy wpatrzone są w dalszą przyszłość. Bowiem dla przyszłości pracuje nie ten, kto myśli tylko o dniu jutrzejszym, ale ten, kto jest przekonany o konieczności zapoznawania ludzi z całym dorobkiem kultury, po to, by uznali się za ogniwo w łańcuchu duchowego rozwoju, łańcuchu nie kończącym się na nich samych, lecz sięgającym w daleką przyszłość. To brzmi może bardzo patetycznie, ale też patetyczne są wysiłki ludzi, którzy nie przyjęli do wiadomości tego, że dziś „nic się nie da zrobić". Białostockie seminarium zaprzeczyło temu powszechnemu mniemaniu. Zaprzecza mu codzienna działalność dziesiątków klubów rozsianych po całym kraju. Może więc zamiast uporczywego forsowania fasadowych poczynań, tak częstych w naszym życiu kulturalnym,

> *Nie powinno być wolno wyświetlać takich filmów, jak „Sanatorium pod Klepsydrą" Hasa czy „Umarła klasa" Wajdy widzom, którzy nie znają Talmudu i w ogóle nie wiedzą, co oglądają.*
>
> Głos surrealisty z sali

uznać DKF-y po prostu za najważniejsze ogniwo upowszechniania kultury filmowej w Polsce i wspomóc je środkami z narodowego Funduszu Kultury, przeznaczonymi przede wszystkim na wzbogacenie filmoteki klubowej. Dwadzieścia siedem lat doświadczeń, a także najcięższa z możliwych próba życia, jaką zwycięsko przeszły DKF-y w tym roku, uzasadnia w pełni tego rodzaju pomysł.

OSKAR SOBAŃSKI

Cytaty z Buñuela według tomu jego wspomnień „Moje ostatnie westchnienie", Paryż, 1982.

Pytają mnie często, czym stał się surrealizm? Nie bardzo wiem, co odpowiadać. Myślę często, że surrealizm zatriumfował w szczegółach i poniósł klęskę w swej istocie. Breton, Aragon, Eluard zaliczają się do najwybitniejszych pisarzy francuskich XX wieku. Ernst, Dali, Magritte są malarzami o światowej sławie. A więc sukces artystyczny, kulturowy – ale to właśnie liczyło się najmniej dla większości z nas. Ruch surrealistów mało się troszczył o wejście do historii literatury czy malarstwa. Z całym impetem i pasją dążył do przekształcenia świata i zmiany życia. Pod tym najważniejszym względem – wystarczy jeden rzut oka na świat, by stwierdzić, jak mało się zmienił. Nie mogło być inaczej. Widzimy jasno, jak znikomy był ciężar gatunkowy surrealizmu w świecie zdominowanym przez siły nieobliczalne i coraz odradzające się w historii ludzkości. Pożerani przez marzenie wielkie jak świat, byliśmy niczym – niczym innym niż małą grupką beztroskich intelektualistów gadających w kawiarni i publikujących pisemko. Garścią idealistów szybko skłóconych, gdy przyszło do wzięcia bezpośredniego udziału w akcji.

Ale pozostało mi na całe życie coś ważnego: wolny dostęp do głębin własnego jestestwa, uznanie i świadome pożądanie tego wszystkiego, co płynie z głębi, z irracjonalności, ciemności. Uświadomiłem sobie siłę – i odwagę – jaką daje akceptacja tego wszystkiego, dokonana w atmosferze beztroski, chęci zabawy, odrzucenia wszelkich krępujących więzów.

LUIS BUÑUEL

„Mleczna droga" Luisa Buñuela

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Skąd wziąć szmal

Jeden z bohaterów filmu „Jarocin 82" – proszę nie poprawiać, cytuję – mówi tak: „...muzyka ta, którą ja słucham i którą słuchają moi przyjaciele, wytwarza w mojej świadomości oraz podświadomości pozytywne wibracje, które nastawiają mnie, ale tylko na czas tej imprezy, optymistycznie do wszystkiego".

Bohater to za duże słowo. Jedna z wielu postaci pozwana przed kamerę w czasie Ogólnopolskiego Przeglądu Muzyki Młodej Generacji. Na ile jest to postać reprezentatywna dla tłumu uczestników imprezy – trudno powiedzieć. Mam sceptyczny stosunek do wszelkich sond socjologicznych – i tych w kinie, i tych w telewizorze. Jeśli jednak zwalają się do Jarocina tłumy młodych ludzi, to widocznie po nic innego niż po owe właśnie „pozytywne wibracje", owe koncertowe i spektaklowe dreszczyki, które muszą się skończyć z ostatnim drgnieniem struny elektrycznej gitary. I jeszcze inna sprawa, inny motyw przewijający się nie tylko w innych wypowiedziach, ale będący jednym z głównych komponentów obrazu, całego wręcz filmu: jakieś poczucie wspólnoty z podobnymi sobie i sztuczny, parodniowy świat bez wychowawców, bez rodziców, bez wymagań i bez pouczeń. Pozytywne wibracje, ułuda wolności, komuna straconej generacji. Tak o sobie mówią – stracone pokolenie, pokolenie bez szans. Jedyne, co ma jakąś wartość, to ta muzyka i te teksty niewyraźnie wykrzykiwane, ale swoje własne, trafiające wprost do serca i umysłu.

„Jak tu żyć, dokąd iść, skąd brać szmal".

Mowa tu o tolerancji i nietolerancji, o przemocy otoczenia, o reakcjach na dziwne stroje i malowanie włosów gencjaną, mowa o ideologii wszechlenistwa. A jeśli już trzeba będzie pracować, to tak, żeby nie pracować. Nasz system jest dobry, w kapitalizmie trzeba niestety pracować, żeby się utrzymać, a u nas można żyć nic nie robiąc.

„Je, je, je, jestem wredny leń".

Chciałoby się naprawić świat, wyplenić zło, ale to przecież niemożliwe, u nas kryzys, w kapitalizmie wyzysk, w Iranie wojna, wystarczy włączyć telewizor. Nasza generacja jest zniszczona, nic od nas nie zależy.

A jednak dominują tu owe pozytywne wibracje, a nie obawa o losy świata. Więcej beztroski niż chęci jakiegokolwiek działania. Film Pawła Karpińskiego „Jarocin 82" nie pretenduje w końcu do rangi rozprawy socjologicznej, to tylko bardzo przyzwoity reportaż z imprezy pełnej jednak tajemnic dla ludzi z boku, dla ludzi z innych przedziałów wiekowych. Mówi jeden z chłopców nie bez żalu: „Rodzice... uważają, że to jest włóczęgostwo po prostu, zjazd jakichś wandali, brudasów, po prostu nie zdają sobie sprawy w ogóle, co to jest muzyka..."

Oczywiście, kiedy ja będę dorosły, będę bardziej tolerancyjny. ...Dobrze, dobrze, młody człowieku, twoje dzieci wystąpią na pewno z czymś innym niż wyjazd do Jarocina, i na pewno z czymś, co cię zaskoczy, zbulwersuje, co ciebie przerazi. Nowa cudowna młodzież, dziś raczkująca w żłobkach, już ma gdzieś pod skórą nowe pomysły, a twoje dzisiejsze opowieści o twoim Jarocinie będą tylko nieznośną gadaniną. Już ta generacja wchodzi w dorosłe życie, już trzeba wybierać, już pęka struna elektrycznej gitary, idzie nacisk od dołu – mocny, nieprzeparty, już miejsce dzisiejszych nastolatków zajmują nowi, taki jest odwieczny porządek. A o tym, która generacja jest stracona, a która nie, przesądzić z góry się nie da; po raz pierwszy w dziejach powojennych zaprotestowała młodzież w 56 roku, tak niedawno jeszcze rozentuzjazmowane pokolenie największych szans i awansów. A potem był spokój, a potem znów go nie było, i znów spokój, i znów nie. I nagle się okazało, że za dużo niebieskiego ptactwa, że alkoholizm, że narkomania, że zmiana wartości jednych na drugie, że niewiara w przyszłość. Że trzeba odzyskać.

O młodzieży przez muzykę – można i tak, to już trzeci film dokumentalny w ostatnich miesiącach i nie wiem, czy to taka fala, czy to taka moda, czy po prostu coś zamiast czegoś. Pozytywne wibracje – w porządku, ale co pomiędzy nimi, coś musi być: praca, nauka, pustka, przerażenie własnym losem i losem świata; na pewno paru facetów z tego filmu nie chciałbym częściej oglądać z ich drwiną i poczuciem wyższości wobec frajerów, którzy na nich robią.

Ale jeśli ja ich nie będę oglądał, to nie znaczy, że ich nie ma. I jeśli ja nie będę słyszał pytania „skąd wziąć szmal", to nie znaczy, że takiego pytania nie ma.

Arcitenens

Ogromne ptaki

Każdy film przeznaczony jest do oglądania jako całość, wzięty pod lupę rozsypać się może w plątaninę linii i punktów bez znaczenia. W przypadku „Portretu żony artysty" sama fabuła podsuwa jednak rozgrzeszenie podobnej operacji: główna postać filmu, malarz i grafik, tworzy obrazy odsłaniające swoje niuanse właśnie pod lupą. Artysta rysuje ptaki. Ogromne, siedzące w konarach bezlistnych drzew, uwikłane w plątaninę gałązek tworzących rodzaj misternej sieci. Chyba tylko jednemu udało się wzbić w powietrze. Szybuje sam.

Sposób opowiadania młodego reżysera Aleksandra Pankratowa jest nie mniej subtelny niż technika malarska jego bohatera. Bardzo wiele znaczą w filmie realia. W pierwszej scenie dwóch mężczyzn – jeden z nich to nasz malarz, drugi przypadkowy pomocnik – dyguje przez próg drewnianego domu wielką, starą, skórzaną kanapę. W środku domu na drewnianych ścianach obrazy, obrazeczki, obrazki. Wokół rozległy, bezludny pejzaż. Widok tej smutnej przyrody, a może jeszcze bardziej panująca cisza – żadnego szczekania psa z oddali, żadnych nawoływań – podsuwają po chwili trop, że to nie tyle wystylizowana dacza, ile raczej dom ze „Zwierciadła" Tarkowskiego, wiele lat później A więc i mieszkańcy domu może niezupełnie z innej gliny?

Stara, skórzana kanapa wydaje się ważnym rekwizytem, chociaż potem nic specjalnego wokół niej się nie dzieje. Po prostu stoi pod ścianą i irytuje żonę artysty. Malarzowi podoba się zapewne dlatego, że zrobiono ją ze skóry, a więc z czegoś prawdziwego, podobnie jak z czegoś prawdziwego zrobione są drewniane ściany jego domu. Prawdziwe jest jeszcze dziecko, obserwujące uważnym spojrzeniem bal przebierańców na wczasach, prawdziwy jest wuj ze wsi, prawdziwi są starcy ze wspomnień wuja, którego malarz rysował przed laty jako chłopiec, a oni „stali jak mur". „Portret żony artysty" opowiada o kimś, kto ucieka przed udawaniem i fałszem, a owi starcy „stojący jak mur" dorzucają pewien ważny rys do wizerunku prawdy, za jaką ten człowiek tęskni. Starzy chłopi zachowywali się, jak nakazuje tradycyjny dobry obyczaj: do portretu trzeba pozować z godnością, jak pradziadowie u prowincjonalnego fotografa. Prawda w rozumieniu malarza z filmu Pankratowa jest bowiem czymś innym, niż ujmuje ją dzisiejsza sztuka zachodnia. To nie tyle nieskrępowana spontaniczność, ile trzymanie się reguł z szacownym, sprawdzonym rodowodem, a idąc jeszcze dalej – zakorzenionych wartości. Starzy chłopi „stali jak mur" chyba również i z tego powodu, dla którego „trza być w butach na weselu", chociaż to też niewygodnie. Jedni i drudzy (zdaję sobie sprawę, z jak daleka ich kojarzę) nazwaliby chyba tę pobudkę swego działania – uszanowaniem. Trzeba uszanować pracę artysty, uszanować gości weselnych; uszanować samego siebie.

Malarz jest jednym z najbardziej milczących głównych bohaterów, jakich zdarzyło mi się widzieć w kinie, nie wygłasza więc sentencji o kłamstwie jako postaci nieposzanowania. Mówi jednak o kimś z latającymi oczkami: „jest taki nerwowy, bo za dużo kłamie". Te same słowa: „za dużo kłamiemy" – padają w filmie jeszcze raz, z ust innego mężczyzny. Kłamstwo, którego „za dużo", objawia się w „Portrecie żony artysty" w różnych postaciach, mechanizm psychologiczny jest jednak ten sam: człowiek kłamie, bo się boi, a boi się, bo kłamie. Słyszymy w filmie kilka razy pochwały pod adresem samochodu malarza. Przypadkowi ludzie czują się w obowiązku wyrazić przekonanie, że to dobra maszyna. Rzecz w tym, że malarz ma kompromitujące, stare pu-

Anemony

Często cytuje się zdanie Paula Valéry: „Należy przepraszać za to, że się ośmieliło mówić o malarstwie". Kino przepraszać nie lubi, ale na wszelki wypadek ma w zanadrzu odpowiedź, że mówi nie o malarstwie, tylko o malarzach. Kino, oczywiście, fabularne, gdzie raz na ileś tam lat zdarza się „Andriej Rublow" – też zresztą nie o malarstwie, choć i nie o malarzu – ale na co dzień jest „Stefan Luchian".

Malarze są różni, ale filmy o malarzach są do siebie podobne. Ich autorzy tak komponują fakty, anegdoty i domysły na temat bohaterów, żeby bił od nich blask sławy, żeby gdzieś na drodze artysty znalazła się kobieta, z którą los nie pozwoli mu związać się na dłużej, żeby mocno brzmiał nieodłączny od jego życia ton tragizmu. Talent, intuicja twórcza, rzeczywisty trud poszukiwań własnej drogi, cierpienie związane z aktem tworzenia pozostają poza obrębem spektaklu kinowego, albo przemieniają się w karykaturę.

Film reżyserii Nicolae Mărgineanu jest dzieckiem tej tradycji; na domiar złego szwankuje tu dramaturgia i gra aktorska, także koncepcja operatorska, która obraz przyrody inspirującej artystę natrętnie zastępuje serią „malowanek". Jest to także film w założeniu lokalny, przeznaczony dla publiczności rumuńskiej, która obrazy Luchiana zna nie gorzej niż my Malczewskiego, Chełmońskiego czy Fałata; więc niewiele tu malarstwa rumuńskiego kolorysty z przełomu wieków i widz z nim nie obeznany nie bardzo wie, czym zasłużył sobie na miejsce w historii sztuki.

Autorzy eksponują samotność Luchiana. Jest to więc samotność artysty, który stara się podążać własnym szlakiem. Także – samotność człowieka, którego na izolację skazuje niemoc fizyczna: Luchian wskutek urazu kręgosłupa cierpiał na częściowy bezwład rąk i nóg, całymi miesiącami nie podnosił się z łóżka, obrazy malował przywiązanym do dłoni pędzlem lub „dyktował" je uczniowi, który, posłuszny jego wskazówkom, dobierał i kładł na płótno farbę. Tę samotność film stara się uwydatnić posługując się utartą symboliką: przewrócony na grzbiet owad – bezbronny na okiennym parapecie, okaleczony żuraw daremnie próbujący zerwać się do lotu, pęk zardzewiałych kluczy znalezionych wśród liści, furtka w murze, za którą nie ma nic, rzędy krat dzielących malarza od życia.

Jest jeszcze samotność artysty pośród ludzi pospolitych, pozbawionych pasji i talentu. Nie mam tu na myśli przeciwników zmian w sztuce, reprezentantów malarstwa oficjalnego, „fotograficznego", akademickiego, którym film nie szczędzi sarkazmu. Idzie mi o całe owo otoczenie życzliwe Luchianowi, o jego przyjaciół i znajomych, wśród których są wyrachowani czciciele nowych mód, marzący o wystawie swych dzieł w szacownym Atheneul Roman, ale i lekkoduchy przesiadujące godzinami w bukaresztеńskiej Café Fialkowsky. Środowisko to wymownie charakteryzuje epizod z młodym malarzem, który z trudem uzbierał pieniądze na wyjazd do Paryża, by poznać wszystko, co w owych czasach buntu w sztuce najciekawsze. Otóż ów malarz całą uzbieraną sumę przegrywa w ciągu nocy w pokera, pośród prześmiewek i drwin przyjaciół, sam tym w końcu szczerze ubawiony. Życie artystyczne naznaczone peryferyjnością, niemożność konfrontacji własnych dokonań z dojrzałą sztuką innych, coś, co można by nazwać deficytem piękna w otoczeniu Luchiana – wszystko to film przedstawia sugestywnie.

Jednak i ten przekonujący wątek gubi raz po raz rytm, narracja sztywnieje, jakby zastyga. Jest to, jak się zdaje, rezultat nie w porę ujawnionej pamięci autorów filmu, którzy tak inscenizują sceny pierwsze, żeby zapowiadały ostatnie. Patrzą na życie malarza przez pryzmat finału, poszczególne epizody budują tak, żeby robiły wrażenie logicznie po sobie następujących etapów wędrówki, której meta jest dobrze znana. Więc nic tu nie *staje się* na naszych oczach – wszystko jest jakby rekonstrukcją, odnotowaniem najistotniejszych faktów i zdarzeń. Ważne są pointy epizodów, a nie to, co je poprzedza; obrazy ludzkiej pasji, a nie jej ukryte motywy. Widz, skazany na chłodną rejestrację punktów zwrotnych w życiu Luchiana, traci szansę swego rodzaju współuczestnictwa w jego emocjach i rozterkach, wahaniach i momentach rozpaczy. Na ekranie mamy malarza, ale ginie gdzieś czujący, wrażliwy na ciosy człowiek; mamy czasem i malarstwo, ale brakuje tego, co je umożliwia, inspiruje, co spełnia rolę inicjującą.

Liczy się efekt, a nie proces, który do niego prowadzi; liczy się wymowa sceny, a nie jej szczegóły: czyżby stąd wziął się ten drobny, lecz znaczący błąd? Oto przykuty do łóżka bohater maluje wielobarwne anemony. Sam układa bukiet, który mu przyniesiono: przestawia kwiaty, kilka z nich wyjmuje i kładzie obok wazonu. Z mozołem, powoli, przezwyciężając bezwład ręki, pokrywa farbą płótno. Mijają godziny, nadchodzi zmierzch, potem noc. Znowu oglądamy modele – „pozujące" anemony. Ale kwiaty wyjęte z wody nie przywiędły – nadal są świeże, jakby je ścięto przed chwilą.

I oto zamiast cudu sztuki mamy „cuda" kina.

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI

STEFAN LUCHIAN (Stefan Luchian). Reżyseria: Nicolae Mărgineanu. Wykonawcy: Ion Caramitru, Maria Ploae, George Constantin i inni. Rumunia, 1981

dło. Nie istnieje obowiązek komplementowania czyjegoś samochodu, można pozostawić sprawę bez komentarzy; dlaczego więc ci ludzie kłamią? Odbywa się to chyba tak: na widok grata każdy pomyślał coś niepochlebnego o samochodzie i właścicielu, deklaruje więc zaraz coś wręcz przeciwnego. Nie wystarczy niestosowną myśl zachować dla siebie, lepiej jej głośno zaprzeczyć. I to chyba jest właśnie „za dużo".

Jeśli w filmie, nie licząc postaci z tła, występuje troje bohaterów i jeżeli dwóch mężczyzn spośród tych trojga wypowiada tę samą myśl, sprawa musi być ważna. Obu dręczy ten sam problem, reagują jednak inaczej. Malarz ucieka od świata, którego obyczajów nie potrafi zaakceptować, w samotność swojego domu na wsi. Z wczasów nad jeziorem, dokąd pojechał za namową żony, ucieka najdosłowniej: pakuje manatki i wyjeżdża w środku nocy. Wspomniany drugi mężczyzna, poznany właśnie nad jeziorem, na pozór przystosowany jest znakomicie. Wypracował własną technikę, z której zwierza się żonie bohatera: kłamie bez przerwy. Nie chodzi jednak o prosty zabieg rozpisania problemu na dwa głosy: eskapistyczny święty i cyniczny cwaniaczek. Jaki cynik dodaje po takim zwierzeniu, że nienawidzi samego siebie? Jaki notoryczny kłamca przychodzi do męża pięknej kobiety z informacją, że bardzo podoba mu się jego żona? A więc chyba jednak i ten drugi nie jest urodzonym cwaniaczkiem, lecz kimś, kto wolałby żyć inaczej? Byliby więc obaj czymś w rodzaju awersu i rewersu, wariantów niezrealizowania się podobnych wartości?

Jeśli cynik nie jest cynikiem, może i eskapista nie jest eskapistą? Zwłaszcza że nie ma w filmie śladu potępienia postawy bohatera, a przecież zachowania eskapistyczne kino radzieckie tradycyjnie odrzucało. Może wszystko nie jest już dziś takie proste, kino zaś te przemiany odzwierciedla? Rejestr pytań wyniesionych z filmu: gdzie przebiega granica między eskapizmem a ucieczką usprawiedliwioną? Kto ma prawo odsunąć się od społeczeństwa, a komu nie wolno? Ile w takim odejściu elementów osobistej klęski, a ile zwycięstwa? Jak obronić własną hierarchię wartości w zetknięciu z wartościami pozornymi, lecz zaspokajającymi powszechne potrzeby? I co pozostaje oprócz ucieczki, jeśli wejdzie się w kolizję z takimi niby-wartościami? Wreszcie – czy wybierając się w drogę, którą lepiej chodzić w pojedynkę, wolno zabierać z sobą bliskiego człowieka? W przypadku tego filmu – zapowiedzianą w tytule żonę?

Bo chyba jednak w istocie nie o nią tu chodzi; albo nie tylko o nią. Film jest nie tyle portretem żony artysty, ile portretem podwójnym: mężczyzna i kobieta na tle rosyjskiego pejzażu, pełnego nostalgii, zadumy i smutku. Portret pary o rysach zachowujących odrębność, lecz przenikających się wzajemnie: nieświadomość, dziecięca czystość – to ona, uczciwość, rodzaj wewnętrznego męstwa – on. Otacza ich aura osamotnienia, łączy pewien gorzki rys daremności. „Wydaje mi się, że w naszym życiu nic się jeszcze nie zaczęło" – mówi mąż, i to zdanie brzmi jak z Czechowa. Żona milczy, chociaż umie protestować przeciwko skórzanej kanapie i samotności starego domu, bronić spotkań na wernisażach i wizyt gości. Milczy; zresztą oni obydwoje milczą bardzo dużo. O czym milczą? Potrzebują się wzajemnie, ona jednak może iść z nim tylko do pewnego momentu. Odróżnić to, co autentyczne, od tego, co zafałszowane, potrafi naprawdę tylko on – artysta. I chyba o tym, malując portret żony artysty, chciał nam powiedzieć autor filmu.

BOŻENA JANICKA

PORTRET ŻONY ARTYSTY (Portriet żeny chudożnika). Reżyseria: Aleksander Pankratow. Wykonawcy: Walentina Tieliczkina, Siergiej Szakurow, Nikita Michałkow, Michaił Siemakow i inni. ZSRR, 1981

List z Krakowa

We własnym, prywatnym imieniu

Nie, nie jest krakowianinem. Tu co prawda ukończył studia i spędził dwadzieścia lat życia – w tym dziesięć na Ważnym Stanowisku w kulturze – na dobre już jednak zaaklimatyzował się w stolicy. W Warszawie, jak stwierdza bez żółci, wypomina mu się przy każdej okazji owo piętno krakowskie, ale to w końcu „skaza dosyć przyjemna". Śmieszne, zastarzałe antagonizmy! Choć... on sam nigdy nie przeniósłby się do Krakowa z powrotem: „to nie jest miasto do pracy". I najgorzej wspomina z tamego okresu konieczność ciągłego tłumaczenia się przed kimś z tego, co się robiło. Miasto jest (za) małe, środowisko artystyczne – w przeciwieństwie do stosunków warszawskich – zwarte i ciasne.

Kiedy więc wreszcie przyszło zdać krakowski Urząd, a potem także zakończyć powinności w ministerstwie, FRANCISZEK KUDUK (to o nim dzisiejszy „list" – dużym, rozmownym, towarzyskim, aktywnym) przekwalifikował się ochoczo i podjął działalność dziennikarsko-filmową. Dla telewizji. Znalazł w niej lepsze ujście dla swego temperamentu, dla potrzeby podtrzymywania kontaktów „międzyludzkich" i dla rozwijania zainteresowań, wśród których prym dzierży plastyka. Nie jestem tylko pewien, czy to aby praca łatwiejsza i lżejsza od czynności poprzednich, skoro słyszę od Kuduka-realizatora, że w r. 1972 trzeba było jednego podpisu tzw. decydenta wyrażającego zgodę, akceptację, aprobatę dla przedstawianego projektu, a obecnie tych podpisów wymaga się 8. Czy filmy stały się od tego lepsze? Gdybym miał trochę czasu – mówi p. Franciszek – zrobiłbym o tym film, czyli film o niczym, o mnożeniu się podpisów na czymś tam.

Nie ma jednak czasu, ma natomiast konkretne plany i rozpoczęte realizacje, z których wybieram tylko krakowskie. Bo mimo odżegnywania się od możliwości ponownego związania się z Krakowem, to Kuduk właśnie jest autorem filmu „Cracovia semper in altum" nakręconego dla UNESCO na temat rewaloryzacji krakowskich zabytków. On też ma na swoim koncie szereg pozycji poświęconych sztukom plastycznym pod Wawelem (Biennale Grafiki, Fedkowicz, Wejman), uważa bowiem, że inny jest stołeczny punkt patrzenia na kulturę i mechanizmy twórcze, on natomiast wyniósł z Krakowa bezpośredni obraz, który stara się dokumentować, ale i bieżąco dopełniać. Nadal regularnie czytuje krakowskie gazety, śledzi rozwój życia artystycznego, a Ważne Stanowisko, jakie niegdyś zajmował, pozostawiło po sobie do dziś przetrwałe i nadal kultywowane znajomości, więzi, przyjaźnie z wieloma mistrzami pędzla czy dłuta z Krakowa. Nie bójmy się odsłonić prawdy: z paroma jest na ty! A więc jego najnowsze plany z tej dziedziny obejmują takie sylwetki twórcze, jak:

1. J a n u s z T r z e b i a t o w s k i (pejzażysta mieszkający w Nowej Hucie) i jego bardzo interesujący cykl poświęcony Tatrom. Na podstawie setek obrazów, jakie powstały w ciągu kilku lat malowania gór, pokazać będzie można, w jakim stopniu takie same, a w rzeczywistości różne w widzeniu malarza są owe tatrzańskie motywy.

2. J a n S z a n c e n b a c h (monumentalna postura i takież malarstwo). Program TV z prowadzonego od r. 1973 cyklu „W pracowni" ma na celu ujawnienie – niedostępnego dla odbiorcy – miejsca, gdzie dzieło się rodzi. Na wystawie następuje proces uspołecznienia, w swojej pracowni natomiast artysta ma nieco inny stosunek do obrazu, który jest jeszcze jego, jeszcze do niego należy.

3. C z e s ł a w R z e p i ń s k i – czołowy przedstawiciel koloryzmu, czynny nieprzerwanie od lat trzydziestych, artysta, który uformował się w Krakowie. To postać z tego miejsca, wszystko w jego sztuce się tu stało. Pokaże się więc malarza, pedagoga i człowieka w jego obrazach, doświadczeniach i postawach osobistych, twórcę, który nie tylko sztukę uprawia, lecz również dużo o niej wie i ma szerokie do niej odniesienia.

4. A n t o n i W a s i l e w s k i zmarły w r. 1975 znakomity rysownik (popularny w wojennej Anglii „Tony") i dziennikarz (red. nacz. satyrycznych „Wróbli na Dachu" przed wojną), ale przede wszystkim człowiek „chory na Kraków", którego urodę i mankamenty opisywał piórem i piórkiem do końca swoich dni. Pozostawił po sobie nie uporządkowaną jeszcze spuściznę, z której czerpać można pełnymi garściami materiał do opowieści o nim i jego zmieniającej się w ciągu lat wizji Krakowa.

5. J e r z y N o w o s i e l s k i. Okazją i pretekstem do przyjrzenia się twórczości wybitnego malarza o własnym, bizantynizującym stylu, do podglądnięcia go przy dokonywaniu życiowego bilansu, staną się przygotowania do wielkiej, retrospektywnej wystawy urządzanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Zakopiańskie przeglądy filmów o sztuce gruntownie już obrzydziły nam rozważania, jaki to właściwie ma być film: muzealny przyczynek, oświatowy wykład czy subiektywna impresja? Na szczęście Kuduk daleki jest od doktrynerstwa. Sparzony kiedyś nieudaną próbą dostosowania tworzywa do przyjętego z góry założenia realizatorskiego, wie dziś na pewno, że nie istnieje żadna uniwersalna formuła. Jest zresztą amatorem, nie zobowiązanym do przestrzegania wyuczonych w szkole konwencji, robi więc filmy we własnym imieniu – tak, jak widzi sztukę prywatnie. Każdy problem i każda osobowość twórcza ukazywana na ekranie wymagają innego potraktowania. Filmy muszą być różne, bo odrębny jest każdy artysta.

WŁADYSŁAW CYBULSKI

Paul Getty, Isabelle Weingarten i Wim Wenders

Fot. L'Express

MIJAJĄCE ŻYCIE

Czyż istnieje człowiek bardziej anonimowy i zarazem bardziej „osobisty" filmowiec od zachodnioniemieckiego reżysera Wima Wendersa? – pyta François Forestier w paryskim tygodniku „L'Express". Kreśli taki oto portret autora „Hammetta" i „Stanu rzeczy":

Mówi, cedząc słowa. Rozmowa utyka w chwilach długiego milczenia. Porusza się niezręcznie, obija o sprzęty. Nikt nie zwraca się do niego imieniem „Wilhelm". Nikt nie wie, że pochodzi z rodziny, gdzie niemal wszyscy (oprócz ojca) byli aptekarzami w Düsseldorfie. Wydaje się na coś czekać. Ale w co się wsłuchuje? Na co czeka? Na przyjazd autobusu, na to, aby wreszcie skończył się deszcz (a także wywiad z nim), na mijające życie?

Ciekawe, że ten pozbawiony wyrazistości człowiek robi filmy, które zupełnie nie przypominają jego samego. Chociażby najnowszy „Stan rzeczy" – nasycony niecierpliwością, kłębiący się od emocji. Wenders opisuje za pomocą czerni i bieli świat zjaw, zamknięty, obsesyjny. Ten świat przerażająco znajomy i piękny to świat kina.

Bo Wim Wenders, reżyser, którego jedyną pasją w młodości było fotografowanie drzew, odbiera świat tylko i wyłącznie poprzez obrazy. Bohater „Alicji w miastach" był fotografem, dwaj przyjaciele z filmu „Z biegiem czasu" wlekli ze sobą materiał filmowy, a „Amerykański przyjaciel" zaczynał się w sklepiku ze starzyzną, a kończył mitologią czarnego kina.

Nic dziwnego, że „Stan rzeczy" to spokojna, uporządkowana opowieść o kręceniu filmu, przerwanego na skutek braku taśmy i braku pieniędzy. Zaczyna się więc oczekiwanie: aktorzy, ekipa techniczna, reżyser obijają się o siebie, obserwują, rozmawiają. Czas ucieka.

Reżyser (Patrick Baucau) jedzie do Stanów Zjednoczonych, aby uregulować rozliczenia z producentem. Ale producent ciągle zmienia miejsce pobytu. Noc zapadająca nad Hollywood jawi się jak śmiertelne niebezpieczeństwo, co stara się uchwycić ostatni obraz „Stanu rzeczy". Na próżno. W tym filmie pozbawionym fabuły, historii, tylko bohaterowie mają swoją historię.

– *Wbrew temu, co się mówi... „Stan rzeczy"... nie został zrealizowany... po to, aby porachować się... z Coppolą.* Wenders potrzebował dziesięciu minut (wliczając w to długie chwile milczenia), żeby wyjaśnić prostą sprawę: zdjęcia jego poprzedniego filmu, „Hammetta", zostały przerwane przez producenta Francisa Forda Coppolę. Było wiele kłopotów ze scenariuszem, z pieniędzmi. Amerykańska prasa przedstawia Coppolę jako łajdaka; a Wendersa jako jego skrzywdzoną ofiarę. Dlatego teraz dopatrywano się w „Stanie rzeczy" zemsty, nie doceniono wartości filmu. Kino Wendersa przypomina bowiem drzewa fotografowane przez niego w młodości. Pierwsze filmy Wendersa składały się wyłącznie z pejzaży. To zresztą bardzo katolicki i bardzo konserwatywny Herr Doktor Wenders-ojciec zaraził siedmioletniego Wima filmową pasją. Podarował mu kamerę 8 mm. Do czternastego roku życia Wim realizował amatorskie filmy. Potem postanowił zająć się malarstwem. Wzorcem było dla niego malarstwo Paula Klee, wymarzonym miastem – Paryż. Czekało go cygańskie życie, lodowaty pokoik, niepowodzenie przy egzaminie wstępnym do Akademii Sztuk Pięknych i szkoły filmowej IDHEC. Zaczął chodzić na projekcje do filmoteki przy rue d'Ulm. Tam mógł się trochę rozgrzać.

Odkrywał kino: filmy Anthony Manna, ekspresjonizm, filmy Mamouliana, Sturgesa, Godarda. Przyszły malarz oglądał po siedem filmów dziennie. Po powrocie do RFN rozpoczął w Monachium studia w Kino Hochschule. Na zrobienie filmu dyplomowego każdy ze studentów otrzymywał 12 tysięcy marek. Trzeba było przedstawić 15-minutowy film na taśmie 35 mm. Wenders nakręcił trzy i półgodzinny film na taśmie 16 mm.

W dziesięć lat później, sławny, bez grosza, z filmem przerwanym w Hollywood, miał w kieszeni tylko bilet do Nowego Jorku. Postanowił zatrzymać się na krótko w Portugalii, aby zobaczyć się ze swoją przyjaciółką, aktorką Isabelle Weingarten. Grała w filmie Raoula Ruiza. Wenders popatrzył, nic nie powiedział. W dziesięć dni później przekonał producenta. Po piętnastu zebrał ekipę, aktorów, napisał scenariusz i zaczął kręcić „Stan rzeczy". Film jest arcydziełem.

Fakty

Niezapomniana gwiazda „Ludzi za mgłą" Michèl
skim teatrze Variétés. Już dwieście razy wystąpiła
Colette. Tytułową postać ze sztuki „Chéri" gra Je
historii o słodko-gorzkiej miłości, utkanej z uśmi
dwudzieste, a bohate..ą kobieta mająca odwagę k

★

W telewizyjnym filmie RFN „Leszczyna" (Der
Kathie Böhn. Nie byłoby nic specjalnego w tej wi
jest to córka aktora Karlheinza Böhma i Barbar
sześćdziesiątych popularnej aktorki polskiego ek
łość 20-latków", „Jowita"). Jako Barbara Lass w
filmach zagranicznych. Tradycje rodzinne, jak wi

★

Współtwórca francuskiej „nowej fali" Jacques Riv
„Zakonnica", „Celina i Julia płyną łódką", „Mi
przełomie marca i kwietnia realizację nowego
(Przyziemna miłość). Jak zwykle u Rivette'a będzi
fantazji. Grupa aktorów (są wśród nich Jane Bi
zaproszona przez znanego dramaturga (Jean-Pie
jednej z jego sztuk. Przedstawienie ma się odby
przyjęcie. Zaczynają się próby przeradzające się w
że dramaturg stara się odnaleźć żonę (Maria Schn
nym kochankiem (Jacques Dutronc). Zgodnie z m
we role zostały ściśle dostosowane do emploi zaar
aktorów.

★

Para hollywoodzkich weteranów – Bette Davis i
razem w filmie „Na prawo od drogi", opowieści o

★

Obwołany jednym z najciekawszych aktorów młod
Wielkiego w filmie Siergieja Gierasimowa, Wa
u boku Donatasa Banionisa. Tym razem jest to
obyczajowej – nosi tytuł „Dziecięcy świat".

FRANCO NERO: kino jest trybuną

W filmie Siergieja Bondarczuka „Meksyk w ogniu", który jest pierwszą częścią dylogii „Czerwone dzwony", rolę amerykańskiego dziennikarza Johna Reeda zagrał Franco Nero. Przed zdjęciami do drugiej części zdążył wystąpić w ostatnim filmie Fassbindera „Querelle". Wywiad z aktorem zamieszcza „Sowietskaja Kultura":

– Z Bondarczukiem poznaliśmy się w 1968 roku w Jugosławii, na planie filmu „Bitwa nad Neretwą". Powiedziałem mu wówczas: spotykamy się dziś jako aktorzy, ale może kiedyś będziesz moim reżyserem. I tak się stało. Wybierając aktora do roli Johna Reeda Bondarczuk pomyślał o mnie. Nie tylko nie mogłem mu odmówić – zgodziłem się z ogromnym entuzjazmem. Zadecydowały więzi przyjaźni i pasjonująca dla mnie rola. We Włoszech różnie traktujemy dziennikarzy. To zawód bardzo specyficzny: dziennikarz musi być „w kursie" aktualności, czy to się komu podoba, czy nie. Musi grzebać się w cudzych sprawach. Wszystko zależy od tego, w imię czego to robi. W imię wielkich idei zmieniających świat, jak to czynił Reed, czy w imię sensacji, popularności, pieniądza? John Reed należał do tego typu dziennikarzy, który był i jest bardzo rzadki na Zachodzie. Działał w imię porywającej go idei, a taką był dla niego socjalizm. Dlatego ryzykował życiem i starał się być w samym sercu najważniejszych wydarzeń politycznych.

Nie jest przypadkiem, że czysto polityczne idee Reeda i jego działalność nie znalazły pełnego wyrazu w filmie amerykańskim (mowa o filmie „Czerwoni" Warrena Beatty – przy. red.). Szeroko ukazuje się jego sprawy osobiste, natomiast udział w rewolucji meksykańskiej, a następnie w Rewolucji Październikowej zaznaczony został bardzo skromnie. Oto czym różnią się nasze filmy: interesowała nas wielka historia wielkich bohaterów – a takimi byli bez wątpienia i meksykańscy peoni, i robotnicy czy marynarze szturmujący Pałac Zimowy – interesowała nas osobowość człowieka, który był partnerem historii.

● **Jak układała się pańska współpraca z radzieckim reżyserem na płaszczyźnie zawodowej?**

– Nieprzypadkowo napomykałem Bondarczukowi w Jugosławii o tym, że chciałbym zagrać w jego filmie. Jako reżyser potrafi wytworzyć na planie atmosferę bardzo ciepłą i przyjazną, ale jednocześnie twórczą... Nasze spotkanie nastąpiło w końcu lat sześćdziesiątych, kiedy dopiero szukałem dla siebie drogi. Grałem już wówczas w wielu filmach i u znanych reżyserów – byłem Ablem w superprodukcji „Biblia", grałem kowbojów w spaghetti-westernach i bandytów. Ale popularność zaczęła mnie niepokoić. Widocznie odezwała się angielska edukacja aktorska, którą odbyłem w Londynie. Pamiętam, jak ojciec mojej żony, wielki aktor Michael Redgrave, powtarzał: musisz dokonać wyboru: albo będziesz supergwiazdą, albo prawdziwym aktorem. Tego nie da się połączyć. Zawsze też myślałem, co powiedzą o moich rolach Laurence Olivier i John Gielgud, którzy niegdyś zwracali na mnie dużą uwagę. Z tamtego okresu wyróżnić mogę tylko jeden film – „Dzień puszczyka" Damiano Damianiego. Był to obraz autorski, poruszający problem mafii – dla mnie znaczący krok naprzód. Dzięki temu filmowi zrozumiałem, dlaczego warto poświęcić się sztuce kina, uświadomiłem sobie, co chcę uzyskać.

● **Wystąpił pan w wielu filmach politycznych o ostrej tematyce społecznej. Ich finały są na ogół tragiczne, ukazują sytuację bez wyjścia. Czy wyrażają pański pesymizm?**

– Żeby walczyć z zorganizowanym złem, trzeba przede wszystkim znać jego rozmiary. To jest właśnie naszym celem: obnażamy związki mafii i władzy, jak w filmie „Zeznanie komisarza policji przed Prokuratorem Republiki"; ukazujemy korupcję urzędników, jak w filmie „Śledztwo skończone – proszę zapomnieć". Z drugiej strony w filmach tych prawo jest bezsilne, a główny bohater przypomina Don Kichota. Ale to nie znaczy, że nie trzeba walczyć. Po prostu jeden człowiek nie jest w stanie przeciwstawić się mafii, terroryzmowi. Kino jest dla nas trybuną, z której chcemy mówić ludziom prawdę, dopóki to możliwe. Proszę wziąć pod uwagę, że zajmowanie się sprawami mafii nie jest wcale bezpieczne. Ale zwracamy się właśnie do tych, których poraża strach, w nadziei, że pewnego dnia przemówią... Moim jako aktora celem jest nadać ludzki wymiar idei, dotrzeć z nią do najszerszej widowni. Dlatego działam w kinie, chociaż pociąga mnie teatr. Teatr wymaga pełnego oddania, zużywa wszystkie siły psychiczne i fizyczne. Staram się nie ograniczać tylko do sztuki. Bardzo lubię sport, przede wszystkim piłkę nożną. A także łowić ryby, ale na to mogę sobie pozwolić tylko w czasie urlopu.

Franco Nero i Ursula Andress w „Czerwonych dzwonach"

Fot. Ciné Revue

Peter Capaldi w filmie „Miejscowy bohater"

Fot. Sight and Sound

Naftowe bogactwa

Bill Forsyth jest Szkotem i nie pozwala nikomu o tym zapomnieć. Rozgłos zdobył sobie skromnym filmem „Dziewczyna Gregory'ego", który zaskoczył widownię i krytykę. Dziś pisze się o nim jako o „małym arcydziele", ale reżyser musiał pokonać wiele trudności, aby zdobyć pieniądze na realizację. Był po szkocku uparty i nie chciał zrezygnować. Czekając na możliwości nakręcił w r. 1979 komedię „To pochłaniające uczucie" – praktycznie bez pieniędzy. – *Młodzi aktorzy z Glasgow grali za darmo i miałem wokół siebie przyjaciół-techników, których znałem z okresu realizacji dokumentów. Nauczyliśmy się mnóstwo o filmowej robocie, co nie było specjalnie zabawne w warunkach nieu-*

stannego
czędnośc
bucji kin
BBC: sul
jednak, a
towi sfina
ry'ego". W
zwrócił s
z propoz
wym boc
z gazety:
problemy
Morzu P
dramatyc
wsze, że
kie i że
komedię
ducentów
Forsytha
scenarius
i może d
uważalen
wanego t
że „Dzie
przechwa
spróbuje
potrafi!

Nowy f
hater" (L
dżet: pię
kańskieg
w jednej
mówi o t
społeczn
skraju Sz
niespodz
początku
wyrosła
Przyznaj
musical
ka tradyc
cią amer
filmie pc
bliżu Ab
towy cho
mysłowy
konuje s
chodzą n
wają ży
przechyt

Ekipa
euforii.
do nagro
nikt nie
skim ryn
wśród sta
sokiej ra
wych: –
niż zwyk
towej ad

Fakty

Niezapomniana gwiazda „Ludzi za mgłą” Michèle Morgan triumfuje w paryskim teatrze Variétés. Już dwieście razy wystąpiła w roli Lei, pięknej bohaterki Colette. Tytułową postać ze sztuki „Chéri” gra Jean-Pierre Bouvier. Tłem tej historii o słodko-gorzkiej miłości, utkanej z uśmiechów i łez są szalone lata dwudzieste, a bohaterką kobieta mająca odwagę kochać, kobieta-Pygmalion.

★

W telewizyjnym filmie RFN „Leszczyna” (Der Haselnusstrauch) debiutuje Kathie Böhn. Nie byłoby nic specjalnego w tej wiadomości, gdyby nie fakt, że jest to córka aktora Karlheinza Böhma i Barbary Kwiatkowskiej – w latach sześćdziesiątych popularnej aktorki polskiego ekranu („Ewa chce spać”, „Miłość 20-latków”, „Jowita”). Jako Barbara Lass wystąpiła następnie w kilku filmach zagranicznych. Tradycje rodzinne, jak widać, nie wygasły.

★

Współtwórca francuskiej „nowej fali” Jacques Rivette („Paryż należy do nas”, „Zakonnica”, „Celina i Julia płyną łódką”, „Miłość szalona”) podejmie na przełomie marca i kwietnia realizację nowego filmu „L'Amour par terre” (Przyziemna miłość). Jak zwykle u Rivette'a będzie tu sporo improwizacji oraz fantazji. Grupa aktorów (są wśród nich Jane Birkin i Sekou Dabo) zostaje zaproszona przez znanego dramaturga (Jean-Pierre Kalfon) do wystawienia jednej z jego sztuk. Przedstawienie ma się odbyć w jego domu i uświetnić przyjęcie. Zaczynają się próby przeradzające się w psychodramę. Okazuje się, że dramaturg stara się odnaleźć żonę (Maria Schneider), która uciekła z dawnym kochankiem (Jacques Dutronc). Zgodnie z metodą Rivette'a scenariuszowe role zostały ściśle dostosowane do emploi zaangażowanych przez reżysera aktorów.

★

Para hollywoodzkich weteranów – Bette Davis i James Stewart – występuje razem w filmie „Na prawo od drogi”, opowieści o niespokojnej starości.

★

Obwołany jednym z najciekawszych aktorów młodego pokolenia, po roli Piotra Wielkiego w filmie Siergieja Gierasimowa, Walerij Zołotuchin występuje u boku Donatasa Banionisa. Tym razem jest to obraz współczesny z serii obyczajowej – nosi tytuł „Dziecięcy świat”.

Peter Capaldi w filmie „Miejscowy bohater”

Fot. Sight and Sound

Naftowe bogactwa

Bill Forsyth jest Szkotem i nie pozwala nikomu o tym zapomnieć. Rozgłos zdobył sobie skromnym filmem „Dziewczyna Gregory'ego”, który zaskoczył widownię i krytykę. Dziś pisze się o nim jako o „małym arcydziele”, ale reżyser musiał pokonać wiele trudności, aby zdobyć pieniądze na realizację. Był po szkocku uparty i nie chciał zrezygnować. Czekając na możliwości nakręcił w r. 1979 komedię „To pochłaniające uczucie” – praktycznie bez pieniędzy. – *Młodzi aktorzy z Glasgow grali za darmo i miałem wokół siebie przyjaciół-techników, których znałem z okresu realizacji dokumentów. Nauczyliśmy się mnóstwo o filmowej robocie, co nie było specjalnie zabawne w warunkach nieustannego pośpiechu i potwornych oszczędności.* Ale film doczekał się dystrybucji kinowej i zakupiony został przez BBC: sukces skromny, wystarczający jednak, aby znaleźli się producenci gotowi sfinansować „Dziewczynę Gregory'ego”. W trakcie montażu do reżysera zwrócił się producent David Puttnam z propozycją wielkiego filmu o naftowym boomie. Miał ze sobą wycinek z gazety: – *Wystarczy jako temat. Na problemy związane z ropą naftową na Morzu Północnym patrzy się w sposób dramatyczny. Osobiście uważałem zawsze, że ciekawsze są problemy ludzkie i że nie brak w nich materiału na komedię.* Puttnam należał do tych producentów, którzy odprawili niegdyś Forsytha z kwitkiem, kiedy przedstawił scenariusz „Dziewczyny Gregory'ego”, i może dlatego mówi dzisiaj: – *Zawsze uważałem Billa (Forsytha) za utalentowanego twórcę, który w głębi serca wie, że „Dziewczyna Gregory'ego” została przechwalona. Myślę, że tym razem spróbuje udowodnić, co naprawdę potrafi!*

Nowy film nosi tytuł „Miejscowy bohater” (Local Hero), ma poważny budżet: pięć milionów dolarów, i amerykańskiego weterana Burta Lancastera w jednej z głównych ról. Forsyth tak mówi o temacie: – *Co stanie się z małą społecznością gdzieś na północnym skraju Szkocji, kiedy odczuje przypływ niespodziewanego bogactwa? Był to od początku pomysł na komedię i fabuła wyrosła wokół takiej właśnie sytuacji. Przyznaję, że przypomina nieco stary musical „Brigadoon”, w którym szkocka tradycja ściera się z ekspansywnością amerykańskich turystów. W naszym filmie pokazujemy małą wioskę w pobliżu Aberden. Amerykański trust naftowy chce uczynić z niej ośrodek przemysłowy i ku swemu zdumieniu przekonuje się, że mieszkańcy radośnie wychodzą naprzeciw tym planom. Wyczuwają żyłę złota dla siebie i potrafią przechytrzyć finansowych rekinów.*

Ekipa Forsytha pracuje w nastroju euforii. Film powinien kandydować do nagrody „Oscara”, a w każdym razie nikt nie wątpi w sukces na amerykańskim rynku. Ciekawostką jest fakt, że wśród statystów znajduje się wielu wysokiej rangi urzędników firm naftowych: – *Grają zwykłych ludzi chętniej niż zwykli ludzie – przedstawiciele naftowej administracji.*

Fot. Ciné Revue

Anne Canovas

Ma 24 lata, wystąpiła w telewizyjnym programie „Białe, niebieskie, czerwone”, po którym posypały się nowe oferty. Wybrała serial „Colomba”, a następnie zagrała u boku wielkiej tragiczki Ireny Papas w filmie „Nieszczęścia Manuela”, zrealizowanym w Grecji przez Hervé Baslé. Mówi się o tej utalentowanej aktorce, że jest ambasadorem kina francuskiego, ponieważ występuje także we Włoszech, RFN i Czechosłowacji.

FILM RADZIECKI NA EKRANACH II RZECZYPOSPOLITEJ

Trzy prezentowane poniżej programy filmowe zostały wydane nakładem Towarzystwa Filmowego POLONIAFILM przed pół wiekiem. Zestawienie ich z głosami ówczesnej prasy daje ciekawy pogląd na kwestie związane z dystrybucją i krytycznym odbiorem radzieckiej kinematografii w pierwszym okresie jej obecności na polskich ekranach. Różne były kryteria wyboru. Rozpowszechniany jako film Eisensteina „Błękitny ekspres" Ilji Trauberga (1929) stał się bohaterem skandalu ujawnionego na łamach „Wiadomości Literackich". „Bezdomni" Nikołaja Ekka (1931) byli bodaj najbardziej wartościową pozycją spośród kilkudziesięciu filmów radzieckich pokazanych w międzywojennej Polsce: dostrzegli to zarówno krytycy filmowi, jak i cenzorzy, którzy podjęli kroki dewaluujące znaczenie tego utworu. W końcu „Świat się śmieje" Grigorija Aleksandrowa (1934) znalazł się tu ze względu na ogromny sukces kasowy i... oryginalny kształt programu.

„Bezdomni" Nikołaja Ekka

Napad chunchuzów na Eisensteina, czyli „Błękitny ekspres"

„Przepotężne arcydzieło dźwiękowe! Dramat z krainy Wschodzącego Słońca! Najnowsza realizacja genialnego reżysera rosyjskiego, mistrza ekranu: SERGIUSZA EISENSTEINA. (...)

Stacja kolei chińskiej... Noc... »Błękitny ekspres« wyrusza w daleką drogę... Od pierwszej do trzeciej klasy wszystkie wagony wypełnione. Europejczycy – Japończycy – wreszcie szary tłum chiński. Wśród głębokiej ciszy nocnej nagle w wagonie trzeciej klasy wybucha wrzawa i zgiełk... Pada strzał... To Chińczyk Czang. Chińczyk Czang w obronie swej siostry, Lilian, zabił pijanego konwojenta ekspresu, który nastawał na cześć dziewczyny. Żółci żołnierze wielkorządcy szukają przestępcy, aby go doraźnie ukarać. Czang schronił się z Lilian w wagonie zajętym przez kulisów. Pościg... Walka... Kulisi i chunchuzi walczą wszędzie: w wagonach, w przejściach między wagonami, na dachach. Kosooki tłum ma wątpliwą przewagę nad nielicznym konwojem. Znajdujący się w pociągu transport srebra wpadnie niebawem w jego ręce. Oto ekspres zbliża się do stacji Wang-Ho... A za Wang-Ho ciągną się olbrzymie lasy, bezpieczna kryjówka dla przestępców... Byle tylko minąć tę jedyną stację! Ale los zrządzi inaczej: pociąg wskutek przestawienia zwrotnicy wpada na ślepy tor i w olbrzymiej katastrofie giną wszyscy. (...)"

Le Matin Paris: „Przed wyjazdem do Ameryki genialny reżyser Eisenstein nakręcił arcyciekawy film dźwiękowy na tle stosunków chińskich, który wzbudza obecnie olbrzymie zainteresowanie na całym świecie. (...) Rewelacyjną stroną tego filmu jest niezwykła wprost technika reżyserii. Cała akcja rozgrywa się w pędzącym z zawrotną szybkością pociągu, a ta okoliczność nadaje filmowi nadzwyczaj silne tempo, w porównaniu z którym tempo amerykańskie jest posuwaniem się żółwia! (...)"

Po obejrzeniu filmu Antoni Słonimski opublikował w „Wiadomościach Literackich" (nr 22/31) artykuł „»Błękitny ekspres«, czyli napad chunchuzów na Eisensteina":

„Pokazano nam znowu świetny film w barbarzyński sposób spitraszony i zniekształcony. Aby przemycić ten kapitalny obraz, aby zadowolić cenzurę, zmieniono treść i ideologię obrazu przy pomocy fałszowania napisów i wycinania całych scen. Posunięto się nawet do dorobienia fałszywego zakończenia. Znowu z obrzydliwym cynizmem, aby załapać forsę, agencja oddała wspaniałe dzieło sztuki w łapy domorosłego kombinatora i poprawiacza.

Treścią filmu jest wybuch buntu komunistycznego w pociągu. Film przedstawia nam krzywdy, których doznaje proletariat chiński, zdobywa uczuciowy podkład sympatii dla ciemiężonych kulisów i robotników chińskich, pokazuje wreszcie bunt. Zbuntowani opanowują pociąg i pędzą nim ku wolności. W Warszawie napisy tłumaczą nam, że jest to historia pociągu, na który napadli bandyci-chunchuzi, pociąg wjeżdża na ślepy tor i rozbija się. (...) Z »Błękitnego ekspresu« zrobiono jakiś pomylony, chaotyczny absurd. Jeżeli mimo wszystko chwilami film porywa nas dynamiką i wspaniałą plastyką, świadczy to wiele o genialności reżysera. Oczarowani tymi strzępami z wysiłkiem staramy się w wyobraźni zrekonstruować prawdziwą akcję obrazu. (...) Znowu nas oszukano, znowu byliśmy świadkami wandalizmu i cynicznego psucia pracy wielkiego artysty.

Kinoteatry warszawskie popełniają najwyczajniejsze oszustwo pisząc w reklamach: »Film Eisensteina«. Ostrzegam wszystkich przed tym podejściem. Nie dajcie się oszukać. Na dobrą sprawę każdy z widzów, który kupił bilet i zapłacił pieniądze za obejrzenie filmu, którego mu nie pokazano, podstawiając na miejsce oryginału falsyfikat, miałby prawo wytoczyć kinematografowi proces o odszkodowanie. (...)"

Dwa tygodnie później w „Wiadomościach Literackich" pojawił się obszerny esej Stefanii Zahorskiej poświęcony „Błękitnemu ekspresowi". Autorka potwierdza w nim fakt drastycznego przemontowania filmu, a następnie podejmuje próbę szczegółowej analizy tego dzieła, by w konkluzji dojść do wniosku, że... nie jest to film Eisensteina. Sprawę zamyka list Zahorskiej opublikowany w 27 numerze „Wiadomości" prostu-

„Świat się śmieje" Grigorija Aleksandrowa

jący nie tylko nazwisko twórcy (Ilja Trauberg), ale i treść: „Ekspres Nankin-Sudżaj wiezie oczywiście broń. Dzieci zapełniające jeden z wagonów towarowych nie jadą do sierocińca, ale są sprzedane do fabryki. Po usiłowaniu zgwałcenia małej Chinki przez żołnierza kulisi rozbijają skrzynie z bronią, rozpętuje się walka. Urzędnik stacyjny, uświadomiony o tym, co się dzieje w pociągu, biegnie ku zwrotnicy, przesuwa ją, aby skierować pociąg na ślepy tor. Robotnik pełniący służbę przy zwrotnicy uświadamia sobie, że pociągowi rewolucji grozi rozbicie, rzuca się na urzędnika. Z nasypu spada nie pociąg, lecz ci dwaj walczący ludzie. W ostatniej chwili robotnik obezwładnia przedstawiciela chińskiej władzy, raz jeszcze przestawia zwrotnicę, pędzący pociąg wjeżdża nie na ślepy, lecz na nowy tor".

Tajemnice poprawiaczy, czyli „Bezdomni"

„Najpotężniejsze arcydzieło filmowe ostatnich czasów. Najoryginalniejszy i najciekawszy film doby obecnej. Film, który z niezwykłą śmiałością, w sposób wysoce realistyczny obnaża jedną z największych bolączek życia sowieckiego: klęskę wykolejonych »bezdomnych dzieci ulicy«. (...)

Długoletnia wojna światowa i domowa, głód i choroby w Rosji Sowieckiej przyniosły zagładę wielu rodzinom i zostawiły tysiące dzieci bez opieki. Słabsze z nich zginęły w walce o życie. Silniejsze przetrwały i utworzyły dziwną grupę społeczną »bezdomnych«. Ci »bezdomni« przyzwyczajeni do nieograniczonej swobody i wyzuci ze wszelkiej dyscypliny moralnej mogli stać się niebezpieczni dla istniejącego porządku. Należało temu zaradzić w sposób szybki i energiczny. Zwykłe metody, jakimi były: domy poprawcze, przymusowe roboty itd., nie były wcale skuteczne. Sprawę tę należało poprowadzić w sposób bardziej prosty i śmiały. Właśnie tego rodzaju eksperyment jest tematem niniejszego filmu. (...)".

Krytyka przyjęła film entuzjastycznie. W swojej „Kronice filmowej" („Wiadomości Literackie", nr 50/32) Stefania Zahorska zanotowała: „Ten film zwyciężył Europę egzotyką tematu i autentycznością przedstawienia. Hordy zdziczałych dzieci snujących się po rewolucji i wojnie domowej zaułkami wielkich miast rosyjskich budziły podobną sensację, jak opowiadania o gromadach trędowatych, które ongiś krążyły po dzikich lasach. Film przedstawił tę straszliwą groteskę prawdomównie i rzeczowo. (...) Reżyser usunął na bok zagadnienia filmowe, umieścił swój aparat gdzieś dyskretnie na boku – pozostawił ekran samej sprawie, samemu tematowi. Podszedł z miłością do swoich łobuzów. Chciał wypowiedzieć cały swój optymizm na temat dzieci, na temat potęgi sugestii, która płynie ze zbiorowej pracy dla zbiorowego dobra. Chciał oddać porywający, zwycięski rytm tej pracy. Nie bał się naiwności. Wszystkie wielkie sprawy są bardzo naiwne.

Z filmowych tradycji sowieckich zachował przede wszystkim jedno: doskonałą umiejętność charakterystyki postaci przez samo jej postawienie na ekranie. (...) Nie ulega wątpliwości, że »Bezdomni« są stokrotnie lepsi od większości filmów na naszych ekranach. Odbijają od tego tła zarówno przez kulturę filmową, na której tle wyrastają, jak przez sam gatunek swego nastawienia, przez samą swą atmosferę".

Jerzy Toeplitz natomiast w artykule „Tajemnice »poprawiaczy«" („Kurier Polski", nr 320/32) zarzucając cenzorom tendencyjne przyczernianie i tak ponurego obrazu problemu napisał:

„(...) Grupa poprawek to skrzętne omijanie wszelkich jaśniejszych punktów w walce z plagą bezdomności. Tu już mamy do czynienia z zupełnie świadomym zmienianiem oryginału. A więc scena, w której komisja po dokonaniu obławy na bezdomne dzieci zajmuje się indywidualnym rozpatrywaniem przeszłości złapanych. Na salę wchodzi prostytutka zarażona syfilisem – komisja odsyła ją do szpitala. W polskim wydaniu poprzestano na stwierdzeniu choroby, odesłanie do szpitala tendencyjnie wycięto. (...) Skreślono wreszcie pochód manifestacyjny dzieci bezdomnych, które domagają się wysłania ich do komuny. Przykłady te dowodzą pewnej celowości w skrótach, czy celowość ta nie jest jednak krótkowzroczna? Film Ekka nie szczędzi nam wielu czarnych barw, trudno posądzić utwór ten o wybielanie sytuacji i o propagandę »bolszewickiego raju«, po co więc te wycięcia, przynoszące szkodę filmowi już li tylko z punktu widzenia artystycznego?"

Film, jakiego Polska nie widziała, czyli „Świat się śmieje"

„Największy, najwspanialszy, najpiękniejszy FILM MUZYCZNY. Reż. P. (sic!) Aleksandrow. (...)

Kostek Potiechin był najszczęśliwszym pasterzem na całym pobrzeżu Czarnego Morza. Nikt nie potrafił radować się tak słońcem, beztroskimi wędrówkami z miejsca na miejsce i samym życiem, jak Kostek!

Dopełnieniem szczęścia był talent. Kostek grał na skrzypcach – dla siebie i dla swej trzódki. A musiała to być niezła muzyka, jeśli Konstantym Potiechinem, zwykłym pastuchem, zainteresował się pewien profesor gry na skrzypcach, stary maestro, Niemiec z pochodzenia. Od tego czasu Kostek zaczął robić szybkie postępy. W wolnych chwilach grywał nad brzegiem morza i dla siebie, i dla fal. Te samotne spacery uwikłały Kostka w niezwykłą przygodę, która zaważyła na jego przyszłych losach. Ekscentryczna panna z dobrego towarzystwa Helena W. wzięła go przez pomyłkę za słynnego dyrygenta Leopolda Frascini, który właśnie tego dnia zapowiedział swój przyjazd nad morze. Rubaszne maniery Kostka nie zraziły pięknej pani – wszystkim przecież wiadomo, że geniusze są ekscentryczni! (...) Następstwem awantury była utrata posady. Dzięki pomocy starego maestro Kostek dostał się do miasta jako dyrygent amatorskiej robotniczej orkiestry. Ale i w charakterze spokojnego muzykanta Potiechin przeżywał niezwykłe przygody. Zrządzeniem przypadku i wbrew własnej woli musiał jeszcze raz odegrać rolę dyrygenta Frascini, tym razem z wielkim powodzeniem! Dziwne losy przeżywała również orkiestra robotnicza, której Kostek był członkiem. Przypadek wzniósł Kostka i jego towarzyszy na szczyty sławy. Triumfy podzieliła z nimi służąca Anna, która okazała się utalentowaną śpiewaczką i tancerką. Cały zespół odniósł niebywały sukces na scenie Teatru Wielkiego w Moskwie, wykonując ekscentryczny jazz-band własnego pomysłu. Odtąd przed Kostkiem i Anną, do niedawna zwykłą służącą, otworzyła się szeroka droga. Wkroczyli na nią oboje, trzymając się za ręce, upojeni szczęściem i miłością!".

Źródeł wielkiego sukcesu nie należy jednak doszukiwać się w melodramatycznym happy endzie. W recenzji „Film, jakiego Polska nie widziała" dziennikarz „Wiadomości Filmowych" (nr 23/34) opisywał swoje wrażenia: „(...) Puszczono obraz. Mijał akt za aktem, a ja siedziałem jak urzeczony. O mojej towarzyszce przypomniałem sobie dopiero wtedy, gdy w paroksyzmie śmiechu urwała mi guzik od palta. Kilkanaście osób obecnych na pokazie zachowywało się wręcz niesamowicie. Albo siedziało cichutko jak mysz pod miotłą z oczami utkwionymi w ekran i wpół otwartymi ustami, albo... miotało się w spazmach śmiechu. Starałem się zachować powagę i zimną krew. Nie bardzo mi się to udawało, gdyż byłem naprawdę pod wrażeniem. Wspaniały film".

★

Liczba filmów radzieckich, które w okresie międzywojennym, a ściślej w latach 1926–1936, znalazły się na polskich ekranach, nie jest dokładnie znana. Na podstawie reklam prasowych i wydanych programów (dokumenty biur wynajmu i cenzury w większości uległy zniszczeniu podczas wojny) ocenia się na około 80 pozycji: fabularnych, dokumentalnych i animowanych. Ich poziom był zróżnicowany, o wyborze tytułu decydowały nie względy artystyczne, ale treść. Trudno nieraz mówić o lojalności dystrybutora w stosunku do rozpowszechnianego filmu: dla zwiększenia atrakcyjności obrazowi nadawano tytuł daleki od oryginalnego (np. „Miłość i zemsta dońskiego kozaka" to polski tytuł pierwszej ekranizacji „Cichego Donu" z 1931 r.), opatrywano go chwytliwą etykietką reklamową (np. „Burza nad Azją" była wyświetlana jako „dramat historyczno-erotyczny"), a nawet przemontowywano obraz fałszując jego zakończenie („Błękitny ekspres"). Niektóre z zakupionych filmów nie zdołały ominąć barier stawianych przez cenzurę – premiera szeroko reklamowanego „największego szlagieru świata" – „Pancernika Potiomkina", który miał być „clou sezonu" 1926, odbyła się dopiero w 1950 r. Mimo to kultywowana na łamach prasy kulturalnej i filmowej świadomość oryginalności radzieckiej sztuki kinematograficznej torowała tym filmom drogę do polskiego widza.

KONRAD J. ZARĘBSKI

„Błękitny ekspres" Ilji Trauberga

Anna Chodakowska

WIDZIADŁ

„Pałuba" Karola Irzykowskiego jest jedną z najbardziej niezwykłych powieści naszej literatury. Napisana w roku 1902 przez autora, który miał po latach wejść do historii polskiej kultury jako jeden z najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych krytyków literackich okresu międzywojennego, pozostała jego jedyną powieścią. „Pałuba" powstała pod wpływem literackich i umysłowych prądów Młodej Polski, wyprzedziła jednak znacznie swą epokę. Prekursorska w intuicjach psychologicznych, antycypująca odkrycia Freuda, wyprzedza jednocześnie technikę narracyjną swoich czasów, wprowadzając w obręb powieści rozbijający fabularną fikcję komentarz autorski. Irzykowskiemu zresztą to nie wystarczyło, dodał do „Pałuby" trzy odrębne, komentujące powieść eseje. A że był zeń polemista zajadły, podejmuje spór nawet z przyszłymi krytykami. Pisze np.: „Dlatego wara mi od »Pałuby«! Nie mierzyć jej na łokcie! A przede wszystkim pamiętać, że w y l i c z a j ą c w czym ona się różni od innych utworów, jeszcze się jej nie gani! – i że ta połowa, która jest zrozumiała, nie byłaby taką, gdyby nie druga połowa, pisana przez autora przeważnie dla siebie samego". Potrafił jednak napisać i takie zdanie: „A teraz, gdy się wie, jaką »Pałuba« nie jest, pojmie się też, czym ona jest: Jest ona monstrualną ruiną – a i to tylko stylizowaną".

Irzykowski kochał kino, to prawda; jest przecież autorem „Dziesiątej muzy", najwybitniejszej po dziś dzień polskiej książki o estetyce filmu. Kochał jednak, jak poświadczają współcześni, i swoją jedyną powieść. Czy zgodziłby się na ekranizację? Napisał przecież tak: „Ja jednak pogardzam z całej duszy pisaniem na t a k i e wrażenie; chcę wrażenia trwałego, mocnego, a że szanuję i czczę myśli moje i staram się na serio o wpojenie ich memu czytelnikowi, więc łopatą wkładam mu je do głowy, nudzę go, to co ważniejsze dziesięć razy podkreślam, powtarzam. Mnie nie spieszno, najdroższy czytelniku, znudzisz się dziś, to dokończysz jutro...". Czy wystarczyłaby mu opowieść o pewnym ziemianinie, który pod wpływem modnych prądów zaczął zbyt głęboko zaglądać we własne psychiczne doznania? Widz jednak na pewno zainteresuje się tajemniczą opowieścią o pięknej, zmarłej kobiecie, która jeszcze po śmierci bierze udział w życiu swego męża, wywierając wpływ na dzieje jego drugiego małżeństwa i determinując los jego syna. A jeśli przy okazji informacji o przenoszeniu „Pałuby" na ekran nie zachowaliśmy dla siebie wiążących się z tym przedsięwzięciem pytań, to wyłącznie dlatego, że Irzykowski zrobił dla kina bardzo wiele, chciałoby się więc, by i kino nie mniej zrobiło dla niego. Jest bowiem prawdą, że „Pałubę" traktuje się dziś raczej jako ciekawe zjawisko literackie dla specjalistów niż żywą powieść. Może więc ekranizacja przyczyni się do spełnienia marzenia Irzykowskiego, który wyraził je tak: „Zresztą, jak doświadczenie literackie uczy, po mojej śmierci otworzy się zapewne ów drugi horyzont, o którym mówiłem na końcu »Tria«; kto tego dożyje, doczeka się idealnej »Pałuby«, takiej, jaką się powinno było napisać".

(b)

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

„Widziadło" na wątkach „Pałuby" Karola Irzykowskiego reżyseruje Marek Nowicki. Zdjęcia – Witold Sobociński, scenografia – Jerzy Sajko, kostiumy – Małgorzata Zdulеczny. Grają: Marzena Trybała, Anna Chodakowska, Roman Wilhelmi, Monika Braun, Dorota Kwiatkowska, Hanna Mikuć, Mariusz Dmochowski, Olgierd Łukaszewicz, Mariusz Benoit i Maciej Mazurkiewicz.

Olgierd Łukaszewicz

Anna Chodakowska i Roman Wilhelmi

Marzena Trybała i Roman Wilhelmi

Maciej Mazurkiewicz i Mariusz Dmochowski

Reżyser Marek Nowicki

Kurt Russell

Przybysz

Kiedy u schyłku ostatniej wojny w magazynie „Astounding Science Fiction" ukazała się nowelka opisująca m.in., jak skonstruować bombę atomową, do redakcji wkroczył amerykański wywiad wojskowy. Wydawca John W. Campbell mógł wówczas z dumą powiedzieć, że jego autorzy opierają się na danych powszechnie dostępnych, że o wykorzystaniu energii atomowej piszą już od lat, że wśród czytelników mają najwybitniejszych uczonych, z Einsteinem na czele. Sam Campbell pisał niewiele, ale opowiadanie „Kto tam idzie?" z roku 1938 jest małym arcydziełem fantastyki katastroficznej. Ukazuje grupę ludzi wśród śniegów Antarktydy, którzy walczą z monstrualnym przybyszem z kosmosu, obudzonym ze snu trwającego może sto tysięcy lat, od chwili kiedy jego pojazd rozbił się na Ziemi. Pierwsza przeróbka filmowa powstała w roku 1951, druga weszła na ekrany zachodnie jesienią 1982. Jej twórca John Carpenter pozwolił sobie na dowcip: napis wstępny informuje, że akcja toczy się zimą 1982 roku.

Jeszcze jeden film z gatunku science fiction? Miniony sezon nie różnił się specjalnie od poprzedniego: rekordy kasowe nadal biły wielkie widowiska, zabarwione fantastyką i grozą. Z dziejów kina wiadomo, że fale zainteresowania taką właśnie tematyką narastały w momentach szczególnych. Pochód potworów i wampirów towarzyszył Wielkiemu Kryzysowi, najazdy kosmitów rozpoczęły się na ekranie u szczytu Zimnej Wojny. A dzisiaj? Napięć w świecie nie brakuje, ale czy nie byłoby naiwnością szukać powodów sukcesu „Gwiezdnych wojen" w mrokach zbiorowej podświadomości nękanej zagrożeniem? Może wystarczy wyjaśnienie najprostsze – w żadnym innym gatunku magia kina nie jaśnieje takim blaskiem. Spielberg, twórca fantazji optymistycznych, twierdzi, że wielkość sztuki ujawnia się w zbliżeniu ze światem wyobraźni dziecka. Przynajmniej wielkość kina. Stąd już krok tylko do jungowskich archetypów i odkrywania struktury mitu w fabułach choćby najbardziej tuzinkowych. Ale te filmy nie potrzebują intelektualnej nobilitacji. Bronią się same, choćby dlatego, że konkurencja jest wyjątkowo ostra, a pomysłowość twórców – niewyczerpana. Coraz bardziej zacierają się granice gatunkowe, mieszają wątki i rekwizyty niegdyś nie do pogodzenia, coraz częściej też powraca się do starych filmów, eksploatując je bez szacunku należnego klasyce.

To właśnie casus „Przybysza" Carpentera. Dla widza nie przygotowanego film jest zapewne tylko przykładem perwersyjnej zabawy w makabrę. Dla wymagającego krytyka – czymś irytująco niedobrym, czego jednak nie można nie zauważyć, bo niedobre filmy stają się dziś często obiektem swoistego kultu. Dla obserwatora gatunku – przedmiotem radosnej analizy, która odsłania fascynujący splot zapożyczeń i aluzji.

Jesteśmy więc na Antarktydzie zimą 1982 roku. Sekwencja wstępna zapiera dech swą dynamiką: helikopter ściga wilczura, olbrzymie psisko kluczy wśród lodów i śniegu. Bezkresna przestrzeń i maszyna, która jak drapieżny ptak obniża swój lot nad ofiarą. Niesamowita pogoń dobiega kresu wśród zabudowań amerykańskiej bazy naukowej. Zdyszany pies łasi się do ludzi, helikopter staje w płomieniach przy lądowaniu, szalony pilot zostaje zabity, ponieważ usiłuje strzelać do wszystkich. Okazuje się, że był to Norweg z niedalekiej bazy, z którą nie można nawiązać kontaktu radiowego. Wysłani na zwiad przekonują się, że baza jest wyludniona. Znajdują tylko potwornie zdeformowane zwłoki, w których z trudnością można się dopatrzeć rysów ludzkich. A nocą wśród psów zamkniętych z wilczurem wybucha panika, zwierzęta miotają się, niektóre próbują przegryźć metalową siatkę. Kamera zbliża się powoli do nieruchomego wilczura: następuje szokująca „eksplozja", z ciała psa wystrzeliwują oślizłe macki, potworny kształt z sykiem i świstem rzuca się na inne zwierzęta...

Wszystko już wiadomo. Taką „eksplozję" widzieliśmy w filmie Ridleya Scotta „Obcy – ósmy pasażer »Nostromo«", kiedy z piersi człowieka wynurzyła się przerażająca istota z kosmosu. Teraz „Obcy" doczekał się potomstwa. Zmienia nieustannie formy na jeszcze bardziej potworne, ale przede wszystkim próbuje upodobnić się do swego „nosiciela". W końcu osiąga doskonałość, wcielając się w jednego z dwunastu ludzi stanowiących załogę bazy. Dla nikogo nie ma ucieczki, bo groza wymaga klaustrofobicznego zamknięcia, nawet na Antarktydzie. Ciąg dalszy to próby wykrycia, kto stał się „obcym", pośród coraz gwałtowniejszych „eksplozji" i surrealistycznej parady koszmarów w rodzaju ludzkiej głowy na pajęczych nogach. Nie ma żadnej kulminacji, nie ma właściwie fabuły. Ocaleje dwóch ludzi, ale tylko dlatego, że film musi się wreszcie skończyć.

Takie właśnie kino uprawia John Carpenter. Jego twórczość jest zjawiskiem wymagającym odnotowania choćby dla oddźwięku, z jakim się spotyka. Należy do pokolenia Spielberga i Lucasa, ma w swoim dorobku filmową biografię Elvisa Presleya, zbudowaną z klisz i stereotypów hollywoodzkiego melodramatu, jest autorem słynnego horroru „Zaduszki" i katastroficznej wizji końca wielkomiejskiej cywilizacji „Ucieczka z Nowego Jorku". Filmy te nie są wcale pastiszami. Carpenter stosuje chwyty najbardziej wytarte, ale piętrzy je i rozbudowuje w sposób prawdziwie monstrualny, nie licząc się z zasadami smaku i nie dbając o styl. Kiedyś używało się wobec aktorów wyczuwających instynktownie możliwości kamery niezbyt ładnego określenia „zwierzę filmowe". Taki właśnie jest Carpenter. Wychował się w kinie i ma we krwi całą jego tradycję. Posługuje się środkami kina z barbarzyńską swobodą, z naturalnością, która nie potrzebuje wsparcia intelektu.

Kiedy mistrz „starego" Hollywoodu, Howard Hawks, przenosił na ekran opowiadanie Campbella (film „The Thing from Another World" został ostatecznie podpisany innym nazwiskiem, ale ta historia wykracza poza ramy naszego omówienia), potrafił dochować wierności autorowi i nasycić obraz charakterystycznymi dla siebie motywami. W jego wersji jest to ostrzeżenie przed nieodpowiedzialnością naukowych eksperymentów, zagrażających bezpieczeństwu całej ludzkości, a także pochwała męskich wartości – odwagi, zdecydowania, lojalności. W filmowym Grand Guignolu Carpentera próżno byłoby szukać jakiegokolwiek przesłania. Jest tylko najczystszy horror: połączenie strachu z obrzydzeniem. Ale Carpenter reprezentuje inne kino i odwołuje się do innej widowni. Ma swoich zwolenników w uniwersyteckich „campusach", w środowiskach wykształconej młodzieży wypełniającej „kina o północy", odwracającej się demonstracyjnie od filmu intelektualnego i artystycznego, odrzucającej normy estetyczne. Jest to swoista subkultura, znajdująca w filmie niemal fizyczne zaspokojenie, sprowadzająca kino do roli narkotyku. Budzi zainteresowanie i niepokój socjologów, którzy na razie wiedzą tylko, że szafowanie sloganem o „kulturowej degeneracji" niczego nie może wyjaśnić. I pochylają się nad nim ostrożnie w oczekiwaniu „eksplozji", której kształtu i rozmiarów nie potrafią przewidzieć.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

THE THING, reż. John Carpenter, USA

Listy do redakcji

BRUCE LEE

Dziękuję za listy czytelników, szczególnie ucieszyła mnie wypowiedź p. Waldemara Borzykowskiego ze Skierniewic, wskazująca błąd w dacie urodzin Bruce'a Lee – nie 27 kwietnia, lecz 27 listopada 1940 r. Postaram się napisać jeszcze o sztuce aktorskiej Lee.

Mariusz Włoczysiak
(Łódź)

Edyta Król z Poznania napisała list, który drukowaliście w nrze 36. Chciałabym jej odpowiedzieć. A oto fragment Twego listu, Edyto: „on (Delon) nie umie »walić« jak ten Lee". Radzę ci pójść na ten film jeszcze raz. Przyjrzyj się walce. Przecież to jest sztuka nie do osiągnięcia dla przeciętnego człowieka, a nie żadne „walenie", które raczej kojarzy się z bijatyką uliczną. Czy zauważyłaś, żeby Bruce znęcał się nad jakimś człowiekiem? Miał zawsze szacunek dla ludzi. Zasadą Bruce'a w walce były słowa „Walka bez walki"; spróbuj je zrozumieć. Skąd się wzięła ta umiejętność? Z wytrwałości, wytrzymałości, pracowitości, siły woli i te właśnie cechy zadecydowały o popularności Małego Smoka. Napisałaś, że Delon nie umie „walić". Mylisz się, umie i to w całym tego słowa znaczeniu. Jeśli oglądałaś film „Glina" z Delonem, to powinnaś wiedzieć, co mam na myśli. Powiesz, że to tylko na filmie, oczywiście, ale Bruce'a także znasz tylko z planu filmowego. „Walenie" „waleniu" nierówne i nie każde przynosi sławę.

Małgorzata Stochlak
(Pruszków)

„CZAS APOKALIPSY"

Dzisiaj już ósmy raz idę na film „Czas Apokalipsy". Zainteresowała mnie w nim głęboka treść psychologiczna, zaciekawiły motywy postępowania głównych bohaterów. Proszę o zamieszczenie artykułu na temat tego filmu.

Maciek Rewucki
(Warszawa)

Red. Pisaliśmy o nim wielokrotnie, ostatnio w numerach 49 i 50 z 1981 roku oraz 9 z ubiegłego roku. Ale jeśli zdarzy się okazja, wrócimy do „Czasu Apokalipsy".

„DOLINA ISSY"

Zdumiała mnie recenzja Andrzeja Kołodyńskiego o filmie „Dolina Issy". Pisana intelektualnie, urokliwie, obrazowo – a przy tym zupełnie nieprawdziwa. Jak mógł posiadający tak dobre pióro krytyk nie zauważyć, że film Konwickiego jest filmem złym, że ludzie z kina wychodzą podczas seansu. Jest zrobiony nieporadnie, jako zlepek scen nie mających ze sobą nic wspólnego. A o tym zlepku scen, właściwie niczym nie zlepionych, mówi Kołodyński artystycznie: „Ekran pulsuje nerwowym rytmem". Film jest niestety śmiertelnie nudny, bo i „baśniowość" czy „poetyckość" Konwickiemu nie udała się.

Stanisław Woyszkiewicz
(Kraków)

Red. Autor dziękuje za krytyczne uwagi, uważa jednak, że nie jest odosobniony w swojej dobrej opinii o filmie.

ABBA ISTNIEJE

W nrze 36 napisaliście w „Faktach", że zespół Abba już nie istnieje. Nieprawda! Właśnie dostałam ich najnowszy longplay, mogę przynieść do redakcji!

Anka
(nazwisko i adres znane redakcji)

Red. Wierzymy nawet bez płyty i przepraszamy za pomyłkę.

AKTORZY PRZEDWOJENNI

Nie piszecie o aktorach przedwojennych. Dlaczego? Bardzo lubię Tolę Mankiewiczównę, Mirę Zimińską, Adolfa Dymszę, Jadwigę Andrzejewską, Hankę Ordonównę, Aleksandrą Żabczyńskiego, Mieczysławę Ćwiklińską. Można było by poświęcić im chociaż jeden numer.

Renata Starzyk
(Kraków)

POMAGAMY SOBIE

Sławomir Winiarek (ul. Szkolna 5 m 3, 59-400 Jawor, woj. legnickie) poszukuje roczników „Filmu" z lat 1976–77.

Ireneusz Perz (ul. Dunikowskiego 9 m 7, 80-526 Gdańsk-Brzeźno) poszukuje roczników „Filmu" z lat 1946–48, 1951–53, 1957–69 i 1971–74 oraz numerów „Filmu z lat: 1970 (7, 8, 17, 18), 1975 (13), 1976 (1, 28), 1979 (20, 23, 27), 1980 (6), 1981 (6, 7, 11, 21, 23, 24, 28, 31, 33, 34, 37, 39–45, 47–49), 1982 (21).

W KINACH

ZASIEKI

POLSKA, 1973

Reżyseria: ANDRZEJ J. PIOTROWSKI. Scenariusz: Janusz Przymanowski. Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Scenografia: Jerzy Śnieżawski. Kostiumy: Marta Kobierska. Kierownictwo produkcji: Wojciech Karmoliński. Wykonawcy: Damian Damięcki (Paweł), Andrzej Wojaczek (Ernest), Olgierd Łukaszewicz (Andrzej), Janusz Bylczyński (sierżant szef), Andrzej Kopiczyński (porucznik), Wirgiliusz Gryń (Serafin), Anna Nehrebecka (Zosia), Maria Klejdysz (Praskowia Iwanowna), Barbara Rachwalska (matka Ernesta), Jerzy Janeczek (chorąży Konstanty), Ryszard Kotys (telefonista Józek), Józef Duriasz (oficer polityczny) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Pryzmat". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 107 min.

Film o żołnierzach I Armii WP i ich udziale w bojach z hitlerowskim najeźdźcą; premiera w dziewięć lat po jego zrealizowaniu, już po śmierci reżysera. Splot uprzedzeń, podejrzliwości i gorącego zapału do walki z wrogiem, kulminujący w noc poprzedzającą bitwę pod Lenino.

MĘŻCZYŹNI W ŻYCIU MARII

ZSRR, 1981

Reżyseria: ANDRIEJ BIENKIENDIRF. Scenariusz: Gieorgij Szewczenko. Zdjęcia: Michaił Czornyj i Boris Miasnikow. Muzyka: Jewgienij Zubcew. Wykonawcy: Tatiana Doronina (Maria), Maksim Puczkow (Witka), Aleksander Arżyłowski (Iwan), Leonid Janowski (Fiodor), Nikołaj Pastuchow (Arkadij Siemionowicz) i inni. Produkcja: Wytwórnia Filmowa im. Aleksandra Dowżenki. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 84 min. Tytuł oryginalny: „Kapiel".

Kameralny dramat rodzinny. Kobieta, rozwiedziona z mężem alkoholikiem, waha się w wyborze nowego partnera życiowego.

REDAKCJA: Puławska 61, 02-595, Warszawa, Tel: centrala: 45-40-41 w. 112. **ZESPÓŁ REDAKCYJNY:** Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. **OPRACOWANIE GRAFICZNE:** Maciej Żbikowski. **FOTOREPORTER:** Roman Sumik. **REDAKCJA TECHNICZNA:** Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. **REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW** nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. **WYDAWCA:** Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. **CENA PRENUMERATY:** Kwart. 260.- półr. 520.-, rocznie 1040.- **WARUNKI PRENUMERATY:** 1) dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy: – zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach; – w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli. 2) indywidualna: – osoby zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; – zamieszkali w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu wpłaty", rachunek bankowy: Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153-201045-139-11. 3) Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i zagranicę: – do dnia 25 listopada na I kwartał, I półrocze oraz cały rok 1983; – do dnia 10 miesiąca– poprzedzającego okres prenumeraty w roku 1983. **SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY ZDEZAKTUALIZOWANYCH** prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch" Towarowa 28, 00-839 Warszawa, tel. 20-12-71. Druk: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: Roman Sumik, CAF, Casa de Filme 3, Centrului de Productie Cinematografica Bucuresti, Ciné Revue, Epoca, L' Express, Le Figaro, Mosfilm, PDF, PRF Zespoły Filmowe, Sight and Sound, Sowietskij Film, Universal, Wytw. Filmowa im. Dowżenki, arch. Numer przekazano do drukarni 17.XII.1982. Zam. 1391. Z-4.

Kinorama

FAKTY

Walter Scott i Władimir Wysocki? Takie zestawienie proponuje reżyser Siergiej Tarasow, który na motywach klasycznej powieści Scotta „Ivanhoe" realizuje film „Ballada o zacnym rycerzu Ivanhoe". Ballad będzie kilka – wszystkie autorstwa nieżyjącego już pieśniarza i aktora Władimira Wysockiego. W roli tytułowej młody aktor P. Gaudynsz, wśród partnerów – Bohdan Chmielnicki, Borys Kułagin oraz Tatiana Akułowa.

★

Marek Zacharow realizuje dla TV radzieckiej film „Dom zbudowany przez Swifta". Jest to swobodna wizja życia i dzieła wielkiego osiemnastowiecznego satyryka Jonathana Swifta (w tej roli Oleg Jankowski). Reżyser zamyka w ten sposób cykl poświęcony sytuacji artysty, na który składają się filmy „Zwyczajne dziwo" i „Ten sam Münchhausen". Gatunek? Filozoficzna komedia ze scenami baletowymi i fantastycznymi, jak tego wymaga twórczość autora „Podróży Guliwera".

★

„Opisanie świata" – księga, którą Marco Polo podyktował po swej siedemnastoletniej podróży do Chin i Mongolii, rozbudziła w XIV wieku zainteresowanie Dalekim Wschodem. Krytycy twierdzą żartobliwie, że podobną rolę odegra w kinie wielki serial Giuliano Montaldo „Marco Polo", który uczynił już gwiazdę z wykonawcy roli tytułowej, mało dotychczas znanego aktora amerykańskiego **Kena Marshalla (na zdjęciu)** i wywołał falę kosztownych współprodukcji na tematy egzotyczne.

Fot. Epoca

Galina Bielajewa

Fot. Sowietskij Film

Anna Pawłowa tańczy

Ekipa reżysera Emila Lotianu ma już za sobą zdjęcia w Nowym Jorku. Biograficzny film „Boska Anna" o życiu słynnej baleriny Anny Pawłowej wymaga zdjęć w różnych krajach. Artystyczny szlak tancerki prowadził niemal przez cały świat i ekipa Lotianu kręci epizody także w Anglii, Francji, NRD i na Kubie. Sekwencja nowojorska rozgrywa się w latach dwudziestych. Obok Galiny Bielajewej w roli Anny, wystąpowali w niej James Fox (mąż i impresario), John Murray (słynny „showman" Sol Hurok) oraz reżyser Martin Scorsese, który gra rolę aktorską – dyrektora Metropolitan Opera.

Lotianu realizuje dwuczęściowy film we współprodukcji z angielską firmą Poseidon Films. Jest pełen entuzjazmu, ale martwi się, że dwie i pół godziny ekranowego czasu to za mało na oddanie całego bogactwa życia tej niezwykłej artystki.

– *Możemy złożyć tylko skromny hołd legendzie* – mówi. *Gdziekolwiek pojawiła się ta krucha Rosjanka, pozostawiała za sobą serdeczną pamięć – w Anglii i Holandii, w Indiach i Meksyku... Pamięć o swej niezwykłej sztuce. Jak zdołała podbić świat? Z pewnością tym, że swą sztukę oddała ludziom. Obalała wszystkie bariery, z takim samym zapałem tańczyła na największych scenach, na placach i na ulicach. Żyła i spalała się w sztuce. I umiała żar sztuki przekazywać wszystkim. Chcemy, żeby ten film był spotkaniem z jedną z najpiękniejszych postaci rosyjskiej kultury.*

REALIZACJE

Barbarzyńca Ferreri

Pierre Montaigne z „Le Figaro" był na planie „Historii Piery", nowego filmu autora „Wielkiego żarcia" Marco Ferreriego.

Rzym, Cinecittà. Oglądam szarżę konnej policji. Obok mam Hannę

Hanna Schygulla i Isabelle Huppert

Fot. Le Figaro

Schygullę i Isabelle Huppert. Siedzący w półmroku Marco Ferreri mruczy w swą brodę:

– *To dzieje się w 1960 roku. Represje były wówczas bardzo ostre. Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1948, kończy obecnie.*

„Historia Piery" czerpie inspirację z autobiograficznej opowieści, cieszącej się wielkim powodzeniem we Włoszech. Sukces ten zawdzięcza w pewnej mierze aurze skandalu, bo oto znana aktorka rzymskich teatrów Piera Degli Esposti ukazała bez szminki swoje życie. Isabelle Huppert spotkała prawdziwą Pierę i podjęła się zagrać ją na ekranie. Po raz pierwszy pracuje pod kierunkiem Ferreriego. Zwraca mi uwagę, że po raz pierwszy w swej karierze Ferreri ukazuje tutaj kobiecy punkt widzenia. Podobnie zresztą jak Losey w „Pstrągu".

– *Wydaje mi się* – mówi aktorka – *że obecnie kobiety coraz częściej nawiązują dialog między sobą. Wynika to chyba z tego, że trudno im nawiązać podobny dialog z mężczyznami.*

Ferreri wychodzi z laboratorium wraz z montażystą Mastroiannim (jeden z najlepszych włoskich montażystów, brat Marcello Mastroianniego). Wygląda jak buldog, najeżony, że ktoś mu odbierze kość. Ale to pozory. Autor „Wielkiego żarcia" nie jest bowiem – wbrew temu, co się mówi – ani cynikiem, ani mizantropem.

– *Należy* – twierdzi – *znów zacząć cenić ojcostwo, małżeństwo, przyjaźń, rodzinę. Ponieważ głośno o tym krzyczę, uważa się mnie za prowokatora i odsyła na karną ławkę. Do miejsc w pierwszym rzędzie mają prawo tylko ci, którzy działają w tradycyjnych granicach kultury i dobrego smaku. Zarówno Piera, jak jej matka Eugenia i ojciec Lorenzo, lekceważą sobie te bariery. Pierze i Eugenii nie brakuje wyobraźni. Bez jakichkolwiek kompleksów obalają wszelkie tabu. To ich „wspólnictwo" jest główną osią filmu rozgrywającego się w Rzymie, tym metafizycznym mieście, które jest zwierciadłem Włoch, znajdujących się od wielu lat w stanie nieustannego niepokoju i wstrząsów.*

Nie zamierzam robić filmu neorealistycznego. Realizm to sprawa przebrzmiała. Jesteśmy świadkami nie tyle kryzysu ekonomicznego, ile końca pewnej epoki. Intelektualiści przypominają mi średniowiecznych mnichów pozbawionych zajęcia, ponieważ utracono cenne manuskrypty, które mieli przepisywać.

Świat stał się zakładem psychiatrycznym dla wyalienowanych. Pora już otworzyć drzwi. Trzeba zacząć od zera, słuchać lekcji udzielanych przez przyrodę. Ale w atmosferze powszechnego zagrożenia dostrzegam pozytywne sygnały. Chętnie przyznaję się do tego, że jestem barbarzyńcą. Ale przecież Attyla był plagą konieczną!

PORTRET *na życzenie*

Po Farrah Fawcett (nr 29) i Kate Jackson (nr 38) pozostał nam trzeci „Aniołek Charliego" – Jaclyn Smith. Jej Kelly, choć nie tak agresywnie piękna, jak Jill grana przez Farrah Fawcett, czy tak inteligentna, jak Sabrina w wykonaniu Kate Jackson – zdobyła jednak w Polsce równie liczne grono wielbicieli. Ich to prośby spełniając przedstawiamy dziś portret aktorki. A także dla tych, którzy chcą zaryzykować korespondencję, adres: c/o Guttman and Pam LTD, 120, El Camino Drive, Beverly Hills; California 902 12, USA.

JACLYN SMITH

Przyszła na świat w Huston 26 października 1948 r. – podobnie jak jej koleżanka Kate Jackson pod znakiem Skorpiona, a więc jakby z góry naznaczona wytrwałością w dążeniu do celu. Jeśli celem Jaclyn była kariera gwiazdy telewizyjnej, z pewnością go osiągnęła. Pomogła uroda – już w czasie studiów uniwersyteckich w rodzinnym mieście kilkakrotnie zwyciężała w konkursach piękności. Karierę aktorską rozpoczęła na scenie, wraz z amatorską trupą teatralną odwiedziła Boston, New Jersey, Westbury, wreszcie Nowy Jork, gdzie już pozostała, by zagrać w dwu filmach kinowych „Ostatni awanturnicy" i „Przemytnicy". Potem przyszły role w filmach telewizyjnych „McCloud", „Switch", „Dajcie miłość Christie!" oraz w serialach „Rekruci" i „Aniołki Charliego". W obsadzie tego ostatniego pozostała najdłużej, bo aż do 1980 roku. Odeszła wreszcie, by zagrać u boku Roberta Mitchuma w kryminalnym filmie „Nocne zabójstwo"; nowa rola nie przyniosła jednak spodziewanej satysfakcji ani aktorce, ani widzom. Może lepiej będzie z następną: Jaclyn Smith rozpoczęła zdjęcia trzygodzinnego filmu telewizyjnego poświęconego życiu byłej „pierwszej damy" USA Jacqueline Kennedy, wdowy po prezydencie oraz po multimilionerze Onassisie. Gra, oczywiście, rolę tytułową, natomiast Johna F. Kennedy odtworzy na ekranie James Franciscus. Jaclyn Smith jest żoną Dennisa Cole i występuje też od czasu do czasu jako modelka.

Fot. Ciné Revue